جماليات السرديات التراثية

دراسات تطبيقية في السرد العربي القديم

الطبعة الأولى

١٤٣٢هـ - ٢٠١١م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١١/٣/١٠٢٧)

٨١٩
يوسف، مي أحمد
جماليات السرديات التراثية: دراسات في السرد العربي القديم/ مي أحمد يوسف._ عمان: دار المأمون للنشر والتوزيع، ٢٠١١.
(٢٦٤) ص
ر.أ.: (٢٠١١ /٣/١٠٢٧).
الواصفات: /النثر العربي//الأدب العربي//العصر القديم

❖أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

(الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة)



دار المأمون للنشر والتوزيع
العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفاكس: ٤٦٤٥٧٥٧
ص.ب: ٩٢٧٨٠٢ عمان ١١١٩٠ الأردن
E- mail: daralmamoun@maktoob.com

جماليات السرديات التراثية

دراسات تطبيقية في السرد العربي القديم

تأليف

أ. د. مي أحمد يوسف

جامعة اليرموك

١٤٣٢هـ - ٢٠١١م






بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

الفصل الثالث

الحكائيـة ودلالـة السـرد فـي كتـاب سلوان المطاع في عدوان الأتبـاع لابن ظُفُر الصقلّي

الفصل الرابع

الرؤى والمنامات في نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة للمحسّن التنوخي قراءة في المضمون والدلالة

الفصل الخامس
"السقطــة "
عامل توليد الضحك في نادرة الأدب العباسي

الفصل السادس
من حكايات ألف ليلة وليلة: حكاية أبي محمد الكسلان
دراسة تحليلية تأويلية

المقدمة

كتاب (جماليات السرديات التراثية، دراسات تطبيقية في السرد العربي القديم) يتناول بعض الأشكال السردية القديمة، في النص النثري القديم، تحليلاً وتأويلاً ؛ للكشف عن ذلك المخبوء المعمّى، المستتر خلف حكائية هذه السرديات التراثية، بغية إعادة اكتشافها، والانفتاح عليها من منظور أكثر اتساعًا، عبر تحليل أبنيتها السردية والدلالية ، مع الأخذ بالحسبان اختلاف السياقاتِ الثقافية لكلِّ نصٍّ منها.

يُشار إلى أن السرديات التراثية تتوزع على أنواع كثيرة، إلا أن ما ورد منها في هذا الكتاب يمثل عددًا محدودًا من هذه الأنواع، لكنه في الوقت نفسه يعطي نماذج حية من هذا التراث الضخم، الذي يستحق مزيدًا من البحث، والغوص في بحره لاكتشاف ما فيه من كنوز ثقافية ومعرفية ثرة خصبة.

لقد حاولت الدراساتُ التي تضمنها هذا الكتابُ أن تكشف هذا المعمى، من خلال تناولها عددًا من هذه السرديات، بأشكالها ومضامينها المتنوعة، موزعةً على ستة فصول، يمثل كل فصلٍ منها نوعًا سرديًا معينًا، ما بين الحكاية التاريخية، والعجائبية والشعبية والمنام والنادرة:

الفصل الأول، وهو دراسة بعنوان: الحكاية التاريخية في الموروث السردي حكاية الوليد بن يزيد ويزيد بن عبد الملك قراءة تأويلية.

من البديهي أن نعرف، أن أي نص، لا يعبر عن الحقيقة وحدها، إنما يعبر عن آخرَ يعززه دليل، يغري بالكشف عنه في هذا النص، مع مراعاة خصوصيته وسياقات تأويله. وموضوع هذا الفصل حكايةٌ شخوصها حقيقيون، وأحداثها كذلك؛ فقد وقعت هذه الأحداث في العصر الأموي. لكن، أُدخلت فيها شخوص متخيلة ـ أنيطت بها أدوار ذات ملامح واقعية، من هنا، جاءت هذه الدراسة؛ للكشف عن القصد وراء ذلك، بتأويل يعطي هذه الحكاية معناها في سياقها التاريخي.

الفصل الثاني، وهو دراسة بعنوان: "الحكاية العشقية في مصارع العشاق حكاية جناية السبع على العاشِقَيْن البناء والموتيف" وهذه الدراسة تمحورت حول تقنيات السرد في هذه الحكاية، مع محاولة التوقف عند "موتيفات" بعينها تُطلّ برأسها عبر مجرياتها، وتعكس بعض ملامح السلوك الاجتماعي والمعتقد الثقافي والأخلاقي في المجتمع العربي، الذي عاش فيه العشاق قديماً. وتحدثت الدراسة – كذلك – عن إمكانية وضع الرواة لهذه الحكايات؛ ربما بقصد تسليط الضوء على الأعراف والتقاليد في العلاقات الاجتماعية، التي سادت المجتمعات آنذاك علاوة على التشويق

والإثارة.

الفصل الثالث، وهو بعنوان: الحكائية ودلالة السرد في كتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظُفُر الصقلّي (ت ٥٦٥هـ/ ١١٦٩م)، وهو عبارة عن دراسة تسلّط الضَّوْءَ على هذا الكتاب ، وتحديداً على المادةِ الحكائيةِ فيه، مع التركيزِ على حكاية "سابور بن هرمز وقيصر الروم"، التي جمعت في ثناياها نوعين من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، وهما: الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية (حكاية الحيوان).

وهذه الدراسة، إذ تركز على المادة الحكائية في الكتاب، فهي تحاول إبراز ملامح السردية وتقنياتها ودلالاتها، وربط ما في الحكاية -المشار إليها- من إشارات خاصة بالحكم وأولي الأمر، مع ما كان من أحداثٍ جارية في القرن السادس الهجري، وكيفية تصرف أولي الأمر آنذاك إزاءَ الأحداثِ الخطيرة، وكيف كان يجب أن يكونَ، وذلك من خلالِ شخصيةٍ محوريةٍ في العمل الحكائي المذكور، ونعني بها، شخصية وزيرِ الملك سابور.

الفصل الرابع: وهو دراسة بعنوان: المنامات في نشوار المحاضرة للقاضي التنوخي قراءة في المضمون والدلالة.

منذ قرون بعيدة، استقطبت المنامات اهتمامَ المسلمين تأويلاً وتفسيرًا، وفرضت نفسها بقوة عليهم؛ لارتباطها الوثيق بثقافتهم المجتمعية ومعتقداتهم الدينية، ولارتباطها بأعرافهم وتقاليدهم، فتحكمت بهم وسيطرت على أذهانهم، وسلوكهم، وبما أن الرؤيا في حقيقتها فعل باطني، ومجموعة من الأحداث المتخيلة في النوم، فلا يمكن أن تستنبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى (سرد) يقوم به الرائي ويتواصل به قصًا أو حكيًا مع طرف آخر، وحين تتحول الأحداث المتخيلة إلى سياق سردي قصصي، عندها يصبح التأويل ممكنًا.

وتتجلى في نصوص الرؤى والمنامات ملكة التصور، والقدرة على التخيل، الذي يخرجها من التقريرية إلى الرمز، ومن المباشرة إلى التأويل، فالرؤى والمنامات تكشف المخبوء، وتعلن عن المخفي وهي في كل ذلك، تحمل أنساقاً ذات توجهات تهدف إلى أداء رسالة محددة واضحة.

يضاف إلى ذلك أن الرؤى والمنامات في التراث الإسلامي في العصر الوسيط ذات دلالات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بحركة المكان والزمان، وبحركة التاريخ والثقافة، بل إنها كانت توجه إنسان ذلك العصر، حتى في قراراته وتوجهاته، لارتباطها أساساً بالتكهن وتوقع ما ستأتي به الأيام، من هنا يجدر الاهتمام بها كنوع سردي؛ حتى يتمكن الدارس من دراسة المجتمعات الثقافية المنتجة لهذه الرؤى والأحلام في ضوء المعطيات التي تتوافر عليها هذه الوحدات السردية، مما لم يرد في الموروثات الثقافية الأخرى التي أنتجتها هذه

المجتمعات عينها، وأعني بالتحديد: الشعر والنثر الرسميين، وهذا عينه هدف هذه الدراسة.

الفصل الخامس: وهو بعنوان: السقطة، عامل توليد الضحك في نادرة الأدب العباسي.

والسقطة، أو: **Down Fall**، أو: **Fallhoehe**، وهي: قوة التعارض بين المستوى المتوقع الحصول والمستوى الذي حصل فعلاً ". معنى ذلك: أنه في نقطة معينة، عندما يتوقع المرء استمراراً منطقياً في مستوى معين مطروح يظهر عنصر غير ملائم من المستوى الآخر، مع أنه عنصر يمكن أن يكون منطقيًا جدًا، عكس خلفيته في المستوى الآخر، وهذا التناقض أو التعارض هو مفتاح الروح الفكاهية في تلك النوادر. وهذا الفصل يهتم بهذا العامل الأساسي الذي يجعل النوادر مضحكة، إضافة إلى استعراض بعض النظريات الحديثة حول ظاهرة الضحك، وتطبيقها على ثلاث نوادر قديمة.

الفصل السادس، وهو بعنوان: من حكايات ألف ليلة وليلة: حكاية أبي محمد الكسلان، دراسة تحليلية تأويلية.

تتميّز حكاية أبي محمد الكسلان في أنها ذات سمات استقلالية: فهي لم تتولد عن غيرها، ولم يتولد عنهاغيرُها، كما هي الحال في الحكايات الأخرى. ومع ذلك، فهذه الحكاية لم تستقلّ عن الحكاية الإطار – حكاية شهرزاد - استقلالاً تاماً؛ فهناك روابط خفية تربطها بها، وهذه الروابط لا يمكن أن تستعصي على الباحث الجاد، الذي يتناول النص بالقراءة المتأنية والتأويل السليم. يُضاف إلى ذلك، أن هذه الحكاية تحتوي على مفاتيح أو (تيمات)، تشكل عوناً للدارس على كشف المبهم، وفك الغامض. وحكاية " أبي محمد الكسلان" كمثيلاتها في "الليالي"، لا تنسلخ عن البيئة العربية والثقافة الإسلامية: ففيها مواقف عدة وإشارات واضحة تنم عن ذلك، مع ما فيها من العجائبية والغرائبية، ومع ما فيها من الجن والعفاريت. وقد حاولت هذه الدراسة الوقوف على ما خفي وراء ذلك كله، من خلال تأويل معطياتها.

وأخيراً، أرجو أن أكون قد أضفت ولو نقطةً، إلى بحر الدراسات السردية الحديثة، التي لا تزال تبحث في الموروثات السردية القديمة عن ضالة لم تجدها بعد، والله ولي التوفيق،

مي أحمد يوسف

جامعة اليرموك

عمان في ٢٠١١/٣/٢١

الفصل الأول

الحكاية التاريخية في الموروث السردي

حكاية

الوليد بن يزيد ويزيد بن الوليد بن عبد الملك

قراءة تأويلية

الحكاية التاريخية في الموروث السردي

حكاية الوليد بن يزيد ويزيد بن عبد الملك [١]

قراءة تأويلية

توطئة:

تزخر كتب التراث الأدبي العربي بمواد حكائية، جاءت في معرض سرد لبعض الأخبار، والنوادر والأمثال، فيصدق على معظمها أنه عبارة عن مجموعة من القصص الإخباري، ونعني بذلك: الحكايات والأسمار الكثيرة والأخبار المشتتة الألوان، متشعبة الأهداف[٢]. ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن الخبر التاريخي يظل " مجرد خبر إلى أن يغادر التاريخ إلى الفن، في حال تشكله وفق أصول الفن القصصي، بل ربما يبارح دائرة القصة إلى دائرة الحكاية الشعبية إذا أسرف الخيال في تصويره وأضفى عليه من المبالغة..." [٣] وربما كان هذا سبباً لانجذاب القارئ العربي إلى مثل هذه المواد الحكائية، علاوة على عناصر التشويق الأخرى، التي أخرجتها من طابعها التاريخي الجامد وأدخلتها في إطار الحكاية، حتى الشعبية منها. فأكب عليها قارئها مستزيدًا منها، مفتشًا بين حناياها عن الوقائع التاريخية، خاصة ما يوحي بالصدق منها: فمرة يصدقها، وأخرى يبعدها، ليس مكذبًا وإنما مستغربًا دهشًا. هذا الشعور بعينه ينتاب قارئ حكاية الوليد بن يزيد وابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك: فشخوص هذه الحكاية حقيقيون، وحادثة الثورة أو التمرد حقيقية، ذكرتها كتب التاريخ التي أرّخت لتلك الحقبة من الزمن، بل إن القضاء على الوليد كان حدثًا حقيقيًا[٤]. وما لم يكن حقيقيًا بين هذه الأحداث، ما أُدخل في الحكاية من شخوص حكائية متخيلة، وما أُنيط بها من أدوار خلعت على الحكاية ملامح واقعية لتبدو أكثر إقناعًا. فكأن واقعيةَ ملامحِها هنا كانت بديلاً للسند، الذي اختفى في مقدمتها، على غير ما تعودنا أن نراه في مثل هذه المواد في كتب التراث، خاصة المجاميع الأدبية منها، وكأني بسارد الحكاية أو مؤلفها، قد اكتفى بهذا عن السند. على كل حال، فإن الأدوار التي قامت بها شخوص الحكاية التاريخية الطارئون عليها لم يُقصد منها أن تكون شاهدًا على ما حدث بعينه، ولا تدليلاً على صدق واقعة بعينها، بل هي مكمّلة لعناصر متخيلة فيها، من أجل الوصول إلى القصد الذي من أجله حيكت الحكاية. ولا يتم الكشف عن الغرض ولا التصريح بالقصد، إلا بالتأويل الذي يعطيها معناها في سياقها التاريخي، وهو الذي يميز بين فهم محتوى الحقيقة وفهم المقاصد، دون أن يرتبط – كشرط – بإدراك الحقيقة، بل بقدر البحث عن المحتوى الكامن في

التعبير[٥].

ولا يفوتنا هنا أن نذكر، أننا إذ نقوم بذلك، فإننا نستلهم من النظرية الحديثة ما يتلاءم مع طبيعة هذا النص القديم، دون أن نعمد إلى تطبيق حرفي لهذه النظرية، حتى لا يتحول التأويل إلى عمل مجرد من كل روح.

الحكاية[٦]:

الحكاية موضوع الورقة، وقعت أحداثها في العصر الأموي، وهي تحكي ما وقع بين الوليد بن يزيد، وابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك: إذ لما بلغ الوليدَ ابن يزيد أن ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك قد شرّد عنه القلوب ونازعه في ملكه، احتجب عنه سُمَّارُه، دعا يومًا خادمًا له وأمره أن يمضي متنكراً إلى بعض الطرق، ويأتي له بكهلٍ رثّ الهيئة، يمشي الهوينى وهو مطرق، فجاء له بواحد. فلما رآه الوليد سأله إن كان يُحسن المسامرة، فأجابه الكهل إجابات فيها ذكاء وحكمة. ثم أخبره الخليفة بشأن رجل من رعيته – دون أن يصرح من هو – يسعى في ضر ملكه، فرد عليه الشيخ أنه سمع بذلك، فبادره الوليد بطلب النصيحة بهذا الشأن! وفي الحال سرد له الشيخ حكاية عبد الملك بن مروان عندما خرج لقتال عبد الله بن الزبير في مكة، وكان عمرو بن سعيد بن العاص معه في الحملة، فادعى الأخيرُ المرضَ، ورجع إلى دمشق واستولى عليها، ثم خطب في الناس محرضاً إياهم على الخليفة. فلما سمع عبد الملك ذلك، لم يشأ أن يعود إلى دمشق، وصمم على المضي إلى ابن الزبير. فلما رأى تخاذل بعض ولاته عنه، سارَ حتى انتهى إلى شيخ ضعيف سيء الحال ، سأله عن عسكر الخليفة أين هم؟ فقال له الشيخ: وما سؤالك عنهم؟ فأخبره أنه يريد الالتحاق بهم، فنصحه الشيخ بعدم فعل ذلك؛ لأن الأمير - ويعني به الخليفة عبد الملك - قد انحلت عرى ملكه، وأن نهايته وشيكة. عندها طلب عبد الملك رأي الشيخ، فيما يجب عليه أن يفعل، فأشار عليه أن يتيقّن أولاً من وجهة الأمير: إذا كان سيذهب إلى ابن الزبير فإنه مخذول وعليه اجتنابه، وإن كان سيعود إلى دمشق لاستردادها من عمرو بن سعيد فليرجُ له السلامة. وبعد جدال بين عبد الملك والشيخ حول حالته مع ابن الزبير، وحالته مع عمرو أجابه الشيخ: أنه إذا حارب ابنَ الزبير فسيكون بصورة الظالم؛ لأن ابن الزبير لم يغتصب ملكه، وأما إذا حارب عمروَ بن سعيد فإنه سيكون بصورة المظلوم الذي ظلمه من اغتصب ملكه، وضرب له مثلاً من قصص الحيوان حكاية ثعلبين، هما: ظالم ومفوِّض: احتلت الحية جحر ظالم ولم يستطع العودة إليه، فسار حتى وجد جحراً، فسأل عن صاحبه وأُخبر أن اسمه مفوِّض، فناداه ورحب مفوض به، وسأله عن حاله فأخبره، ثم عرض عليه أن يبيت عنده حتى

يجد له حلاً. إلا أن ظالماً طمع في جحر مفوّض لسعته وحسنه، ورتب في نفسه مكيدة ليستولي عليه، ولكن المكيدة ارتدت عليه وبالاً، إذ مات محترقاً، فكان كالباحث عن حتفه بظلفه! كما قال مفوّض!!

(التأويل) ما هو:

التأويل، أو فن التأويل، كما يفضل بعضهم تسميته، هو: "فن بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص، بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص، وربما المطموسة، لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية، هو ما يجعل التأويل يلتمس البدايات الأولى، والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي" (٧).

تعود الفاعلية التأويلية بجذورها إلى المصطلح الإغريقي Hermeneutics، وكان هذا المصطلح يغطي الحقل الدلالي لمعاني: التعريف، والشرح، والترجمة، والتفسير، والتأويل. فقد كانت الهيرمينوطيقا تعني – في معناها التقليدي – نظرية التأويل أو علم التأويل ، ومعناه: أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمراً ما يستوضحه ويجعله قابلاً للفهم، بمعنى أن هذا الفن يرتبط " بتيسير ما ليس في طاقة الإنسان وتحويله إلى صورة مفهومة"(٨).

من المعروف أن مصطلح الهيرمينوطيقا ارتبط بالنشأة الدينية، وبالتحديد: بقراءة النصوص المقدسة قديماً. وقد مارسها الإصلاحيون اللوثريون، الذين دعوا إلى حرية غير منقوصة في قراءة الإنجيل، وإلى فهم محتوياته دون إكراه(٩). فكانت هذه الدعوة إلى فهم النص الديني المسيحي أساسًا لنشأة فن التأويل، حيث فتحت - هذه الدعوة - الباب أمام الهيرمينوطيقا ليتسع مفهومها، ولينتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعًا تشمل كافة العلوم الإنسانية بما فيها الأدب.

أما التأويلية المعاصرة، فقد ارتبطت باسم الفيلسوف الألماني جادامر Heinz George Gadamer، وكانت نظرته التأويلية قائمة على الفهم والإفهام، منطلقة من مفاهيم ثلاثة رئيسة عنده: التفسير والفهم والحوار، " وهذا يعني أن التفسير يتطلب دائماً الفهم وينطوي عليه بالضرورة. ولكن الفهم من ناحية أخرى لا يمكن أن يكون فهمًا حقًا إلا من خلال حوار" (١٠) وقد عمل جادامر على صياغة جديدة للتأويل وللنظرات التأويلية التي وضعها أشهر فلاسفة التأويل، وبالأخص: شلايرماخر،Schleiermacher رجل اللاهوت الألماني (في أوائل القرن التاسع عشر)، وفيلهيلم دلثي، Wilhelm Delthy، وذلك في كتابه: (الحقيقة والمنهج). فقد اتخذ جادامر منهما، أي من: "الحقيقة والمنهج" إطاراً لتحليل الظاهرة الفنية وعلاقتها بنوعين من الفهم: أحدهما جوهري، متعلق

بمضمون الحقيقة، والآخر قصدي مرتبط بمقاصد المؤلف، وعلى ذلك "تقتضي وظيفة التأويل انتاج فهم للدلالة يراعي خصوصية النص وسياقات تأويله" (١١).

وأما الشخصية الرئيسية الأخرى في (الهيرمينوطيقا)، أو فن التأويل الفلسفي، فهو: بول ريكور Paul Ricoeur (المولود عام١٩١٣)، وهو يرى أن "هدف الهيرمينوطيقا يشمل إنجاز المرء ذاته، فالذات، التي هي موضع تركيز أولي في كتابات ريكور، لا يمكن فهمها من خلال شكل من أشكال الفحص الديكارتي المباشر، بل عن طريق التفاف عبر الأعمال الثقافية، وخصوصاً الأعمال الأدبية"(١٢). ويرى ريكور أيضًا، أن الممارسة التأويلية تجعل من الذات المؤوِّلة مصدرًا لمعرفة أساسها "يقينية الوعي الذي يتخذ من مقصد المؤلف مصدره، ومن النص معطاه، ومن القارىء دوره " (١٣).

فالقراءة التأويلية أولاً وآخرًا تسعى إلى فحص النص داخليًّا وربطه بسياقه العام خارجيًا. وعلى هذا فإننا لا نجاوب الصواب إذا قلنا: إن التأويل "إصغاء لما يقال، وما لم يُقل على السواء. التأويل لا يتركز فحسب على ما يصرح به النص. من الضروري أن نذهب إلى ما وراء النص بحثًا عنه"(١٤). وعلى ذلك، فإن التأويل يرتبط بالموضوعات التي تمتلك معنىً عميقاً، أي: أن المعنى الطافي على السطح ليس هو مجال اشتغال هذا الفن.

حكاية الوليد بن يزيد ويزيد بن عبد الملك، قراءة تأويلية :

تجدر الإشارة هنا، وقبل البدء في تأويل الحكاية وعناصر تشكلها، أن نذكر: أن حكاية الوليد هذه تروي خبراً، وهو: "جنس سردي تراثي" (١٥) كما نعرف، وهذا الخبر (الحكائي التاريخي) لا يخلو من أثر كلي، وهذا عينه شرط من شروط تحول الخبر إلى قصة، عند هذه النقطة نقترب من التشابه بين النص التاريخي والنص الأدبي: كلاهما يبحث عن حقيقة وعن الوضع الإنساني أو الوضع التاريخي "ومفهوم الحقيقة يرتبط بالقصدية المشترطة لكل أنماط فعل السرد" (١٦). يضاف إلى شرط الخبر أعلاه شرط آخر، هو: أن يكون لهذا الخبر بداية ووسط ونهاية، بمعنى: "أن ما يسمى بالحدث يجب أن ينتهي إلى لحظة كشف أو ختام يمنح الحادثة مغزاها، يُسمى لحظة التنوير" (١٧) وعلى الرغم من مظهر حكايتنا البسيط، إلا أنها لا تخلو من بعض تلك الشروط، وسنوضح هذا لاحقًا.

أشرنا إلى أن هذه الحكاية تتضمن أحداثًا حقيقية، هذا صحيح: فهي – من جهة - تأريخ لحوادث وقعت، كانت ذات أثر كبير على مجريات الأمور أيام الدولة الأموية، ولكنها من جهة أخرى هي حكاية، من حيث داخَلَها عناصرُ

تخييليةٌ. هذه الحكاية " تستحضر تاريخًا أكثر مما تقدم تاريخًا محكيًا " (١٨)، وسيلحظ القارىء - في هذا النص - إنتاج أحداث، لم ترد في التاريخ، بل لم يستطع – هذا التاريخ -الكشف عنها.

ومما يجدر ذكره هنا، أن حكاية الوليد وابن عمه يزيد قد وردت في كتاب (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) لابن ظفر الصقلي، (توفي ٥٦٥هـ) والعصر الذي عاش فيه ، و هو القرن السادس، هو القرن الذي شهد النزاعات السياسية، والانقسامات الحادة داخل الدولة العربية الإسلامية، وكذلك النزاعات بين شيعة وسنة، وبين عرب وترك. وقد أضعفت هذه الانقسامات المسلمين، وأدت إلى استيلاء الصليبيين على معاقلهم في: أنطاكية وبيت المقدس، وقيسارية وعكا وبيروت وصيدا وطرابلس في بلاد الشام، وهزيمة الفاطميين في مصر. ومما لا شك فيه، أن إيراد هذه الحكاية في هذا الكتاب له دلالته: فقد تمحورت أهداف ابن ظفر في كتابه المذكور حول "تجديد الوعي بإمكانية استمرار الدولة وتنظيمها، وبنائها على الإيمان. وكذلك تطويرها بالاستناد إلى الصورة القديمة المثالية لدولة الخلافة الإسلامية ..." (١٩). كما أن استدعاء التراث القديم في هذا الكتاب، وتحديداً حكاية الوليد هذه، لم يكن بهدف تثبيت أهلية السلطة وشرعيتها، لأن هذا الأمر لم يعد ملحًّا في ظل تهديدات فرضتها ظروف الحروب الصليبية كما أشرنا. لذا، فإننا نجد أن "البحث عن مقومات الذات والهوية المفتقدة هو الأساس" (٢٠) في ظل تلك الظروف الحرجة. المؤلف لم يشر إلى ذلك صراحة، ولكن هناك ما يدلل على هذا في سلواناته: ففي حكاياته كلها وحتى في قمة تأزمها، يتجسد الأمل عنده (بمنقذ) يتخذ عنده شكل الحكيم مرة، (كما هي الحال في حكايتنا)، وفي شكل وزير حكيم مرة أخرى، أو في شكل رجل دين مرة ثالثة. ولا غرو إذا ادعينا – في هذا المقام - "أن مثل هذه الحكايات تتخذ منحى أخلاقياً، فتكافىء الخيّرَ بما قدمه من خير، والشرير بشره"، (٢١) ويظهر الشيخ - بعد ذلك - للمأمون في حكاية أخرى، فكأني براوي الحكاية أو مؤلفها - في سرده - قد: "عاقب بين فصل سردي متخيل، وفصل وثائقي" (٢٢) منتزع من التاريخ؛ ليشير على المأمون بما عليه أن يفعل في خلافه مع الأمين .

قصة داخل قصة :

أول ما سنشير إليه، في معالجتنا للحكاية التاريخية موضوع الدراسة، أن القصة داخل القصة قد برز استخدامها هنا، بمعنى: أن هناك حكاية تولدت عن الحكاية الإطارية،أو الحكاية الأم (٢٣) وحكاية أخرى تولدت عن الحكاية المتولدة الأولى، والربط بين مثل هذه الحكايات المتولدة يجب أن لا يكون مفتعلاً، وأنا

أعتقد أن الربط في حكايتنا لم يكن مفتعلاً أيضًا، فقد جاءت الحكاية المتولدة الأولى – كما يبدو من مجرياتها - جواباً عن السؤال أو القضية الواردة في الحكاية الإطارية، وهي حكاية الوليد وابن عمه يزيد. فحكاية عبد الملك تحتم انبثاقها عن الحكاية الأولى ، ونراها تستمر في نطاقها، مع أنها جرت في زمن آخر (قبلها)، لشخصيات أخرى، ولكنها تتسم بالأجواء نفسها التي وسمت الحكاية الأولى، بل إنها تتشابه في المعطيات ذاتها من تمرد وثورة، وبحث عن مخرج من المأزق الذي وقعت فيه الشخصيتان المحوريتان في الحكايتين: الإطارية، والمتولدة الأولى. وكذا حكاية الحيوان التي تولدت عن حكاية عبد الملك، فقد جاءت موضحة لها، ومدلِّلَة على ما طُرح فيها من مسائل. صحيح أن كل حكاية من هذه الحكايات يمكن أن تكون مستقلة، إلا أنها يمكن أن تندمج مع الأخرى؛ فكل منها يؤدي في النهاية إلى غرض حدده المؤلف سابقًا؛ إذ لا يمكننا "أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصدًا للمؤلف يوجه ذلك التأويل"(٢٤)، وهذا ما ذكرناه سابقًا عن هدف مؤلف الكتاب الذي وردت فيه الحكاية.

الحكاية الأولى – كما أوردنا أعلاه – تدور حول شخصية الوليد بن يزيد، الذي يتناهى إليه أن ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك يثير الناس عليه، وقد شرّد القلوب عنه، و أخذ يشعر أن الدنيا قد أطبقت عليه بفكيها، وغدت موليةً عنه، منذرة بقرب الأفول، فما كان من المؤلف أو الراوي، في هذه اللحظة إلا أن أقحم عنصر التخييل بابتداع شخصيات متخيلة بدءاً بشخصية الخادم، وانتهاءً بشخصية الشيخ الذي أحضره هذا الخادم للوليد، وكأني بالخليفة هنا كان يتوسل العون والنجاة من أي جهة كانت، طالما تنطبق عليه الصفات التي تجسد طوق النجاة له، فكان هذا الشيخ، الذي كان يلبس رث الثياب، ويمشي الهوينى مطرق الرأس، ضعيفاً. لقد ملك اليأس على الوليد نفسه، فلاذ بما يخرجه منه: التجربة والحكمة وصواب الرأي:

فالشيخ كان طاعناً بالسن، وهو على هذه الحال يمثل التجربة الثرة والحكمة الصائبة والمعرفة الواسعة، وكان رث الثياب، تبدو عليه علامات الزهد، والعزوف عن الدنيا، ميمِّماً شطر الآخرة: فمظهره ينبىء بأنه لم يكن يرجو من الدنيا أكثر من الذهاب منها بسلام، لذلك، اعتقد (الوليد) أن نصيحة هذا الشيخ ستكون خالصة، لا يرجو من ورائها كسبًا ولا مغنما، وربما كان هذا المظهر هو الذي بث في نفسه شيئاً من الراحة والطمأنينة، يظهران في تبسطه بالكلام مع الشيخ فيما بعد. تسلسلُ الأحداث – عند هذه النقطة– يجعلنا ندرك أن "السرد قد يكشف الحكمة كما قد يخفيها، بل لعله يخفيها أكثر مما يكشفها" (٢٥)، كما سنرى فيما بعد.

نعود إلى الشيخ (الحكيم): إنه يمشي الهوينى، لأنه ضعيف لا يقوى على شي – أو هكذا يبدو -، فهو لهذا مأمونُ الجانب، لا تُخشى منه وثبة ولا تمرد. وهذا ما أراده الوليد: فقد عانى من هذا التمرد شيئاً كثيراً. وربما أراد مؤلف الحكاية أن يُذكّر القارىء بأن الإنسان ضعيف حتى لو بلغ من السلطة والقوة ما لا يتخيله عقل ولا يتوقعه إنسان، فما بالك في من يطلب العون من ضعيف؟ فهو إذن أكثر ضعفاً منه! هنا يبدو الوليد ضعيفًا، وأنه لا يستطيع أن يرى السبيل الواضحة للخلاص من المأزق؛ فتراءت له أمنية الخلاص حلمًا على هيئة رجل رث الثياب ضعيف، ودَّ لو يكون هذا الحلم حقيقة أو هكذا أراد مؤلف الحكاية لهذا الموقف أن يبدو. الضعف صفة إنسانية يراها الإنسان في غيره ولا يحب أن يراها في نفسه، ففي حقيقة الأمر هنا، أن الشيخ الضعيف كان مرآة الخليفة رأى فيها حقيقته ، ولكنه لم يجرؤ على الاعتراف بها أو مواجهتها، فجسَّدها في غيره، هرباً من وقعها عليه، فجعله ذلك ينشد معجزة تنتشله مما به! وهذا ما يؤكد أن وظيفة الحكاية التاريخية ليست مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات فحسب، بل إنها – أيضاً – " الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معانٍ متشابكة ، ومستمع أو قارىء" (٢٦). هذا الطلب الذي تمنى الوليد أن يراه في هيئة شيخ، عنصر تخييلي أُقحم في الحكاية، فاختلط فيه الخيال مع الحقيقة، بل إن هذه الشخصية بلغت درجة قصوى من التخييل: "فهي شخصية مستمدة من عالم ما ورائي ممعن في الخيال... لذلك لا إمكان للتعامل معها إلا من وجهة نظر قصصية؛ باعتبار أنها لا تحيل على واقع حقيقي بقدر ما تحيل على عجيب الأدب وغريب الإبداع" (٢٧)، وهذه الشخصية، بالمهمة التي أنيطت بها، هي التي أخرجت الحكاية من آلية التاريخ الجامدة إلى حيوية الخلق والتخييل، وهذا أيضاً ملمح من ملامح الحكاية الشعبية: "فمن المألوف في هذه الحكايات أن يظهر (للبطل) في ساعة يأس رجل شيخ، يقدم له العون، أو حيوان خيِّر ينقذه من مأزقه" (٢٨)، وكان أن ظهر هذا الشيخ، وحسم الحيرة التي كانت مسيطرة على الوليد،الذي لم يستطع أن يحقق المعرفة اللازمة ، التي يستطيع بها أن يخرج من أزمته مع ابن عمه (الذي يمثل بالنسبة إليه القوى الشريرة) فتوسم الإنقاذ في الخبرة والحكمة اللذين تجسدا له في شكل رجل عجوز، (يمثل القوى الخيرة)، وهذا عينه هو عنصر الحكاية الشعبية هنا: فمؤلف الحكاية "أفرغ في هذا العنصر تجارب اللاشعور الذي يغلب على الوجدان الإنساني، تمامًا كما في الأحلام(٢٩)."

الحكاية الثانية، هي الحكاية المثل التي ساقها الشيخ؛ لتكون تأكيداً على فكرة أوردها كجواب على استفسار صدر عن الوليد، وتقول الحكاية المتولدة عن الحكاية الأم: إن عبد الملك طلب النصيحة من شيخ ضعيف فقير الحال

بسيط، التقاه في طريقه، عند خروجه من دمشق إلى مكة، لمحاربة ابن الزبير[٣٠]، وكان أن أسدى الشيخ له النصيحة، وهي أن عليه أن يعود إلى دمشق لتخليصها ممن استولى عليها، وهو عمرو بن سعيد، وإلا ظهر بمظهر الظالم إذا هو أصر على محاربة ابن الزبير.

هناك تواز ملحوظ بين الحكايتين، حكاية الوليد بن يزيد، وحكاية عبد الملك بن مروان، على الرغم من أن الثانية متولدة عن الأولى: فكلا الخليفتين يتهددهما خطر التمرد والوثبات، إلا أن الحكاية الثانية كانت أكثر تفصيلاً من الأولى، للسبب الذي سقناه سابقًا، وهو أنها جاءت جوابًا على تساؤل مطروح، أو تأكيدًا على قصد حدده المؤلف سابقًا. وما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل – هنا – "إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأي بيّنة تصل إلينا" [٣١] وعلى ذلك فإن التفصيلات الواردة في الحكاية الثانية كانت مهمة للحكاية الأولى، بل إنها تضفي عليها مزيدًا من الواقعية، وتشكل دلائل وبيّنات على مواقف ذات خطر، ربما كانت أشباهها ماثلة للعيان، في عهد المؤلف، تحتاج إلى من يحل لغزها، ويفرّج تعقيداتها.

مرة أخرى يظهر شيخ ضعيف مسن، سيىء الحال فقير: صفات هي عينها صفات شيخ الوليد، شخصية ترين عليها، هنا وهناك، علامات الغموض، فمن مظاهر القص المتعلقة بالشخصيات في الحكاية العربية القديمة، خاصة تلك التي تسطع فجأة، " أن تحمل علامة، " توظف توظيفًا خفيًا طوال الحكاية، إذ تظل محاطة بهالة من الغموض تتبدل تدريجيًا مع تطور الأحداث " [٣٢].

يركز المؤلف/أو الراوي على هيئة الشيخين في الحكايتين، ويحرص على أن يكون كل منهما سيئ الحال رث الثياب. هذه إيماءة من الراوي/المؤلف لا تخلو من لمحة وعظية تعليمية! فهذا المظهر يناقض تماماً مظهري الخليفتين دون شك، وكأن المؤلف/الراوي أراد من هذا التركيز على مظهر الشيخين أن يقول: إن من تُناط به مهمة كبرى، كمهمة قيادة الأمة، عليه أن يتجرد من كل ما هو دنيوي زائل، لتكون كلمته في الحكم صائبة لا تشوبها شائبة. وبما أن القراءة التأويلية تسعى إلى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة" [٣٣]، فإن هناك تأويلاً آخر يدخل في دائرة الاحتمال هنا، وهو هذا الموضوع: المظهر. فعلاوة على التأويل أعلاه، فإننا نعتقد أن التأويل الآخر له هو: أن المؤلف/الراوي أراد من الشيخين أن يكونا قدوتين في المظهر والمخبر معًا، في التواضع والحكمة، في الزهد والتقوى، في الحكمة والحنكة للوليد وعبد الملك، ولغيرهما من الحكام بعدهما، خاصة إذا تذكرنا أن الحكاية سُردت في القرن السادس الهجري، وأن الوضع يحتاج من الحكام أن يكونوا كما الشيخ في تلك الصفات.

ثنائية الأزمة والانفراج:

يتضح للناظر في ظهور شخصيتي الشيخين بشكل قوي في الحكاية، أنهما وُظفتا لخدمة ثنائية بنيت عليها الحكاية، وهي ثنائية الأزمة والانفراج، فهذه الثنائية تتفاعل بقوة، إما لتعميق أزمة الشخصية المحورية فيها، وتكثيفها، وإما لمساعدتها على تجاوز الأزمة والإسراع بمصيرها نحو الانفراج.

عنصر المصادفة يلعب دوراً مهماً في الحكايتين: الإطارية والمتولدة، وهو من عناصر التشويق الضرورية من أجل جذبِ القارىء لمتابعة القراءة. وهذا العنصر لم يسطع فجأة في فضاء الحكاية عبثًا، بل إن له قصدًا لا يخفى على القارىء الفطن، وهو: التحول. نعني بذلك: نقل مصير البطل إلى الضد تمامًا، فيصير سعيدًا بعد شقاء، أو شقيًا بعد سعادة، وهذا يفسر فكرة الأزمة والانفراج التي ذكرناها آنفًا: فهل تحققت هذه القصدية في الحكايتين؟

قلنا: لقد توازت الحكايتان وتماثلتا، ولكنهما لم تبقيا على هذا المستوى من التوازي فحسب، بل التقتا في حكاية ثالثة ساقها راوي الحكاية الأم تدليلاً على وجهة نظره، التي حاول أن يقنع بها عبد الملك في الحكاية الثانية، وفي الوقت نفسه حتى يقتنع الوليد بن يزيد بها- وربما غيرهما من الحكام كما أشرنا - لتماثل مقصديهما. الحكاية الثالثة، وهي أيضًا متولدة، لكن عن الحكاية الثانية، تعالج – كذلك - موضوع ضياع الحقوق، الذي سببه قلة الحرص وانعدام الحذر.

حكايتا الوليد بن يزيد، وعبد الملك بن مروان **تمثلان ثنائية** أخرى واضحة للعيان ،مرتبطة بالثنائية الأولى: الأزمة والانفراج، نعني بها: ثنائية السلطة والتمرد، ومع أن الحكايتين تلاقتا في بعض أحداثهما، إلا أن نهاية كل منهما تكاد تختلف عن الأخرى، إذ اتخذت كل واحدة منهما منحىً يختلف عن الآخرى.

مؤلف خبرنا التاريخي كان من الذكاء بحيث ترك حكاية الوليد دون نهاية، وترك للقارىء مهمة توقع هذه النهاية. صحيح أن التاريخ يعلمنا بمقتل الوليد عام ١٢٦هـ، إلا أن هناك معطيات توحي بهذه النهاية، وفي الوقت عينه، آثر المؤلف الوصول إلى (النهاية السعيدة) في حكاية عبد الملك. ولكن، لماذا؟

الإجابة على التساؤلات الواردة هنا تحتاج منا – كمؤولين – أن نكون على بينة مما قصده المؤلف/الراوي من حكايته، ولا يستطيع أن نفهم مراميها إلا إذا أُخذت بالاعتبار أجزاؤها الصغرى المكونة لها، وحُللت، ومن ثم رُبطت بالحكاية باعتبارها عملاً كليًّا، فارتباط الجزء بالكل ، والكل بالجزء حتمي من

أجل فهم أكثر جلاء، وهذا ما يُسمى "بالدائرة التأويلية"، أو "الدائرة الهيرمينوطيقية "[٣٤].

وفي ضوء ما ذُكر، وكما توحي مجريات الحكاية الأولى، فإن فالوليد لم يكن يتمتع بذكاء عبد الملك ولا بحذقه في التعامل مع المتمرد، ولم يكن قراره في مواجهته كقرار عبد الملك: إذ لما سأل الشيخَ عن نفسه، تسمى وانتسب، لكنه لم يعرفه وأنكر نسبه، في نهاية الحكاية، وهذا السلوك يؤوّل بتجاهل الوليد لنصيحة الشيخ! بعدما سعى إليها سعياً يائسًا!، وبالإضافة إلى ما ذُكر، فمجريات الحكاية وأحداثها لا توحي بأن الوليد قد أخذ بما جاء في نصيحة الشيخ من احتكام إلى العقل والمشورة ويبدو – كذلك - أنه لم يحتط ولم يقم بما أوحى له به الشيخ من وزن الأمور ومقارنتها بمثيلاتها؛ حتى يتمكن من اتخاذ القرار المناسب في الوقت المناسب، فلم يستطع منع النتائج التي ترتبت على التهور وعدم الحذر، وكذلك الاستهتار وعدم الجدية. في حين كان عبد الملك أكثر وعيًا وأبصر بنهايات الأمور منه. فقد أدى خلاف الوليد مع ابن عمه يزيد إلى مقتله، عام ١٢٦هـ، كما أسلفنا، وأصبح يزيد خليفة من بعده، كما تقول الروايات التاريخية. هنا، لم يتحقق التحول إيجابًا بل سلبًا: من السعادة إلى الشقاء، بل من الحياة إلى الموت. وقد أراد المؤلف/الراوي أن يصل إلى هذه النتيجة، التي تطابقت مع واقع الحال، لتكون عبرة لمن يعتبر.

وأما **الحكاية الثانية**، المتولدة، حكاية عبد الملك فإنها تومىء إلى أن الخليفة قد أخذ بنصيحة الشيخ، وعاد أدراجه إلى دمشق ليخلصها من عمرو بن سعيد الذي استولى عليها في غيابه، كما يُفهم من كلام الشيخ له، وتغلب عليه وقتله، (كان ذلك عام ٧٠ هـ). هنا وفي هذه الحكاية أيضًا تتطابق الحكاية في نهاياتها مع الروايات التاريخية، ويتحقق التحول إيجابًا، من الشقاء إلى السعادة، وفي ذلك إيحاء، بأن من يحكّم العقل، ويأخذ بالمشورة والنصيحة يسلم من الضياع، وتؤول الأمور لما يحب ويرضى. وهذا مقصد آخر من مقاصد المؤلف/الراوي.

هناك **عناصر أخرى في الحكايتين، تؤيد الاختلاف بين الشخصيتين المحوريتين في الحكايتين:** الوليد بن يزيد، وعبد الملك بن مروان، مما أدى إلى اختلاف النهايتين: فمع أننا أشرنا إلى وجود تماثل بين حكايتيهما، من حيث حصول الوثبات والتمرد، إلا أن هناك اختلافًا جوهريًا خطيرًا بينهما، ربما كان عاملاً في توجيه النهاية التي اتجهت إليها كل من الحكايتين:

أولاً: أرسل الوليد بن يزيد الخادم؛ ليعثر له على شيخ رث الثياب يمشي الهوينى،... وجاء له به، معنى ذلك أنه أسلم زمام أمره في موضوع البحث عن

مخرج من المأزق الخطير إلى خادم، وهذا التصرف عينه مقتل، لا يبشر بخير! بل إنه أوحى بإرهاصات أفول نجم الوليد ونهايته. وهذا التصرف – كذلك – يؤكد ما أوردته الروايات التاريخية من عدم جدية الوليد في إدارته لأمور الدولة، وانكبابه على الملذات، مما أدى إلى نهايته المفجعة على يد ابن عمه يزيد. فاستعانته بالخادم؛ ليوفر له طوق النجاة من الأزمة، المتمثل بالشيخ، تصرف يبعث على الاستغراب والاستنكار أيضًا، وكان أولى به، وهو الخليفة الحريص على مصلحة الأمة، أن يسعى إلى الخلاص بنفسه، وليس بوساطة الخادم! ليكون مقنعاً لذاته أولاً، ولمن حوله من الرعية ثانياً. فنهايته على الشكل الذي تمت به لم تكن مفاجئة، لأن معطيات كثيرة كانت تومىء إليها مسبقاً، وأقواها: الخادم، وهوشخص يمكن أن يكون خائنًا لمخدومه إذا أتيحت له الفرصة لذلك. فالحكايات، حتى الخرافية منها، كثيراً ما تسم الخدم بالخيانة: من هنا كان اعتماد الوليد على خادمه تصرفًا غير مسؤول.

وثانياً: إذا نحن أمعنا النظر في ما ورد في الحكاية المنبثقة عن حكاية الوليد، ونعني بها حكاية عبد الملك، نجد أن الخليفة كان أكثر جديةً وأعقل في توجيه الأمور، بل أكثر حرصًا على العمل بالنصيحة التي سعى إليها بنفسه، ولم يطلب من أحد أن يأتي له بها، وأخذ ما قاله له الشيخ على محمل الجد، بل إنه قربه إليه وأكرمه. وحتى عندما خرج من دمشق، ميمِّماً شطر مكة، قبل لقائه الشيخ، استعان بالحرس، وهم يمثلون القوة والمنعة، والإخلاص والتفاني، وهذا تصرف حكيم، وليس كتصرف الوليد باعتماده على الخادم.

وحتى **الحكاية الدليل،** حكاية ظالم ومفوض، هي الأخرى تحمل في ثناياها إرهاصات مقتل ظالم، الذي استولى على جحر مفوض، بالاحتيال والخيانة: فقد جاء ظالم بحِملٍ من الحطب، ووضعه في مدخل الجحر، ليمنع مفوض، صاحب الجحر الشرعي من الدخول إلى جحره.هذا الحدث بعينه، يحمل في ذاته إرهاصات هلاك ظالم، فالحطب قابل للاشتعال، ولا بد له أن يشتعل، ولكن كيف، وفيمن؟ . طالما أن ظالم قد أوقع ظلمه على غيره، فلا بد له من العقاب، وكان ذاك.

المصادفة – مرة أخرى – قامت بدورها هنا في هلاك ظالم مرتين، الأولى: عندما جاء مفوض بقبس من نار، ووضعه إلى جانب الحطب في مدخل جحره، دون أن يعلم أن ظالمًا بداخله، فاشتعل الحطب، ومات ظالم، واكتشف مفوض إذ ذاك خيانته، وقال هذا المثل: هذا الباحث عن حتفه بظلفه.

المصادفة قامت بدورها في هذه الحكاية مرتين: الأولى في احتراق ظالم، كما أشرنا، والثانية في اسمي الثعلبين: فالأول اسمه ظالم، وهو وصف لفعلته

المنكرة، وهي الاستيلاء على بيت ليس بيته، والاسم الثاني: مفوِّض، ويوحي بأنه قد فوض أمره لله، حتى لو لم يكن يعلم بنية ظالم إلا متأخرًا، ولكن إرادة الله أنصفته، وأعادت إليه حقه منه. فكأني بالمؤلف يوحي للقارىء بأن يفوض أمره لله، بعد أن يكون قد أخذ للأمر عدته، وهنا يمكن أن يكون القارىء المعني بهذه الإشارة هو صاحب الأمر، الذي عليه أن يعقل ويتوكل.

دلالة الحوار بين الوليد والشيخ:

وفي عرضه لمفهوم المسامرة، في الحكاية الإطارية/حكاية الوليد بن يزيد، يجعل المؤلف/الراوي الشيخ يكشف عن ذكاء وقاد، وجواب لماح: ففي جوابه للوليد عن سؤاله إن كان يُحسن المسامرة يقول له: "إن المسامرة إخبار لمنصت، وإنصات لمخبر، ومفاوضة فيما يعجب ويليق".

فالإنصات يعني: الاستماع بكل الجوارح بهدف الاستيعاب، فالفائدة من الاستيعاب لا تتأتى إلا به، والأخذ بما يقال، وفي هذا شرط خفي أطلقه الشيخ ليحفز الوليد على فهم ما سيقول، وإلا فلن ينجو.

والإنصات لمخبر، يعني: الوثوق بما يأتي به مخبر الخبر، والتمعن بحقيقة الخبر وأخذ الحيطة والحذر بناء عليه. هذه العبارة تبدو لأول وهلة تكرارًا لسابقتها، لكنها في الحقيقة ليست كذلك؛ لأن المراد منها هو: أن يصغي الخليفة لمن يدلي له بالنصيحة، ومن ثم يعمل بها.

وأما عبارة: "مفاوضة فيما يعجب ويليق"، فأقرب تأويل لها، هو: أنه بعد توفر المستمع بكل جوارحه، للمخبر الموثوق بخبره، يجري النقاش، وتُتخذ المواقف: إما مؤيدة لما عُرض، وإما رافضة له، في جو من التفاهم وتغليب العقل.

وفي رده على سؤال الوليد إن كان يحسن المسامرة، يصنفها الشيخ، فيقول: أحدهما الإخبار بما يوافق خبرًا مسموعًا، والثاني الإخبار بما يوافق غرضًا من أغراض صاحب المجلس.

فالشيخ (كما أراد المؤلف) كان من الذكاء بحيث قدم للخليفة الوليد خيارًا من اثنين؛ لتحديد موضوع المسامرة بينهما، وهما ما أشرنا إليهما، ولكن ما الهدف من وراء هذا التقديم؟

أراد الراوي أن ينقل إلى القارىء شيئًا من الجو، الذي كان يكتنف مجالس الخلفاء وعلية القوم، وأن يبين أن جليسهم ليس حراً فيما يختاره من موضوعات، خاصة إذا كانت لا تروق لهم. إلا أن هذا الراوي جعل الشيخ يوحي للوليد بالموضوع الذي يود مسامرته به، فحمى بذلك نفسه من غضب

السلطان، الذي يمكن أن يبطش به لو أنه عرض موضوعاً (لايعجب). فمن شروط المسامرة "مفاوضة فيما يعجب ويليق". وهو هنا يرى أن الموضوع الذي كان على وشك أن يعرضه أو (يفجره)، هو: موضوع التمرد على الخليفة، وهو موضوع – بلا شك – سيثير حنق الأخير، وربما يدفعه إلى البطش بمن يخوض فيه، خاصة إذا كان الكلام سيكون فيه إدانة للخليفة نفسه. وقد حفَّزَ الشيخ الخليفةَ الوليد على الكلام فيه دون غيره، ليدلي – هو – بدلوه في النصيحة بشأنه. ولكنه لم يرد أن ينصح أو يعظ وعظًا مباشرًا، فآثر أسلوب الحكاية؛ لما فيه من عناصر التشويق: من سرد وأحداث متخيلة وشخصيات مبتدعة. فبدأ بسرد حكاية عبد الملك وعمرو بن سعيد: وهذا معناه أن تكون الحكاية الثانية توضيحًا للقضية المقدمة في الحكاية الأولى.

هذا الحوار الذي دار بين الوليد بن يزيد والشيخ المسن يمثل نقطة اتفاق خفية بينه وبين الحكاية الخرافية/حكاية الحيوان، التي سردها الشيخ الثاني على مسامع عبد الملك؛ لتكون له هاديًا في اتخاذ قراره بشأن المسير إلى ابن الزبير أو إلى عمرو بن سعيد. الاتفاق الذي نزعمه هنا، يتجلى في حذر الشيخ من التعبير المباشر والصريح عن إجابةٍ، ربما تكون سبباً في البطش به – كما أسلفنا –، إذا لم توافق قبولاً لدى الخليفة. فسرده لهذه الحكاية، إنما أراد منه أن يعرض صورًا رمزيةً لشخصيات وحوادث أخرى يمكن التعرف عليها عن طريق المقابلة والمناظرة. فحرص الشيخ على الإتيان بشخصيات خيالية رمزية، تتشابه وشخصيات حقيقية في سياق السرد القصصي، غرضه: إثارة ذهن الخليفتين لمعرفة الشخصيات الحقيقية بالمقارنة بينها وبين الشخصيات الخيالية؛ ليتمكنا من اتخاذ القرار بناء على هذه المقارنة، فيكون المؤلف/الراوي بذلك قد شارك في اتخاذ القرار في الحكايتين.

العوامل المتغيرة والعوامل الثابتة:

تتضح من الحكايات الثلاث عوامل ثلاثة تبرز بوضوح، في كلٍ منها: اثنان من هذه العوامل متغيران، وثالث ثابت.فأما المتغيران، في الحكاية الأولى، الحكاية الإطارية، فهما:

الوليد بن يزيد بن عبد الملك، ويزيد بن الوليد بن عبد الملك. وأما العنصر الثابت فيها، فهو: الصراع.

وفي الحكاية المتولدة الأولى، العاملان المتغيران هما: عمرو بن سعيد، ومرة أخرى: عبد الملك وابن الزبير، والعامل الثابت دائمًا الصراع.

العاملان المتغيران في حكاية الحيوان: ظالم والحية، ومرة أخرى: مفوض وظالم. والصراع هو العامل الثابت هنا أيضًا.

هذه العوامل أو العناصر، تلتقي كلها في شكل أساسي واحد يُطلق عليه " البيئة التحتية للتعبير، وهذه البيئة ثلاثية التركيب[٣٥]:

مظلوم		ظالم	المعطيات والأسباب
ع أ الوليد بن يزيد	صرا ع	ع ب يزيد بن الوليد	لأن يزيد استجاش الناس على الوليد فبدا الأخيرمغلوبًا على أمره مظلومًا
ع أ يزيد بن الوليد/ يمثل الأمة	صرا ع	ع ب الوليد بن يزيد	ومع أن الحكاية لا تذكر شيئاً من التفاصيل التي تجعل تغير العاملين في هذه الحكاية ممكنًا، إلا أن المعلومات التاريخية تساعد في ذلك: تقول هذه المعلومات: إن يزيد كان ماجنًا متهتكًا غير حريص على المصلحة العامة، فيكون بهذا التصرف قد ظلم نفسه وظلم الأمة، إضافة إلى أنه انتقم من كل من عارض تعيينه وليًا للعهد، بأن سجنه أو عذبه حتى الموت. وقد اجتمع الناس حول يزيد للثورة على الوليد ، وتخلصوا منه بقتله.

عامل (أ) /صراع / عامل (ب)

وكما أشرنا، فالعاملان (أ) و(ب) متغيران، وفي حالة صراع دائم، وعلى هذه المحاور قامت الحكاية التاريخية. وتحكُم العامل الأول (أ) والعامل الثاني (ب) علاقةٌ جدلية، لذا كانا متغيرين، وأما الثالث/الصراع، فهو العامل الثابت دائمًا، " فلا مجال لتغيره إنه من طبيعة العمران البشري، كما يقول ابن خلدون[٣٦].

فبالنسبة للحكاية الأولى الإطارية، فإننا نرى العوامل فيها تتموضع كالآتي: (حسب المعطيات والأسباب):

مظلوم		ظالم	المعطيات والأسباب
ع أ عبد الملك بن مروان	صراع	ع ب عمرو بن سعيد	استولى عمرو بن سعيد على دمشق خلال توجه عبد الملك إلى ابن الزبير لمحاربته، وإذا هو لم يتوجه عبد الملك لقتال ابن الزبير فسيظهر بمظهر المظلوم وليس الظالم – حسب كلام الشيخ-.
ع أ ابن الزبير	صراع	ع ب عبد الملك	يكون عبد الملك ظالماً – حسب كلام الشيخ – إذا توجه لمحاربة الزبير، وترك عمرو بن سعيد.
ع أ عمرو بن سعيد	صراع	ع ب عبد الملك بن مروان	كان مروان بن الحكم قد وعد عمرو بن سعيد بالخلافة من بعده، لكن عبد الملك أخذها بعد أبيه، وفي هذا اعتداء على حق كان لعمرو بن سعيد، فهو إذن مظلوم، ظلمه عبد الملك في أخذ حقه بالخلافة (٣٧)

وفي الحكاية الثانية تتموضع العوامل الماثلة والمتقابلة في مجموعتين أيضًا:

وأما الحكاية الثالثة/الحكاية الخرافية، فتسير عواملها كالآتي:

مظلوم		ظالم	المعطيات والأسباب
ع أ لثعلب ظالم	صراع	ع ب الحية	لأن الحية استولت على جحر ظالم فظلمته بذلك.
ع أ مفوض	صراع	ع ب ظالم	لأن ظالم هنا قد استولى على جحر مفوض فيكون قد ظلمه

هكذا هي العلاقة كما تبدو بين العوامل في الحكايات الثلاث، وكنا قد أشرنا سابقًا إلى أن العاملين أ و ب متغيران، فإذا تغيرت المواقع، بحيث كان الظالم في مكان المظلوم، كان ذلك ممكناً بالتأويل: حسب المعطيات والدلالات الكامنة في النص، فالتأويل يمكنه كشف ما لا يستطيع التاريخ كشفه في مثل هذه النصوص.

دلالة التغيير:

والآن: ما دلالة هذا التغيير الذي طرأ على مواقع العوامل في كل حكاية؟

وهل هناك صلة ما بين المتغير ومن يمثله من الشخصيات؟

مفتاح الإجابة يكمن في الحكاية الثالثة، حكاية الحيوان.

فمن يتمثل بحكاية الحيوان، خاصة في موقف كموقف الشيخ مع عبد الملك، لا يفعل ذلك تسرية عن النفس أو تسلية لإنسان، أو ترفيها عن مسؤول، فغالبًا ما يُتمثل بمثل هذه الحكايات دفعًا لبطش السلطان، ودرءًا للنفس من غضبه، لأنه يثير فيها نقاطًا مفصلية حساسة ذات خطر، فيدع الحيوان يتكلم بلسانه، وينطق بفكره.

وبالعودة إلى مفتاح الإجابة عن التساؤل الذي عرضناه عن دلالة تغير العوامل بتغير صفات من تمثله، فإننا سنجد أن هذا المفتاح يكمن في كلمة (ظالم)، وهو اسم علم للثعلب الأول الذي استولت الحية على جحره، ثم استولى هو على جحر مفوض.

ليس من قبيل المصادفة أن يسمي المؤلف/الراوي الثعلب الأول ظالمًا، مع أنه بدا في أول الحكاية مظلوماً، إلا أن إصراره على الاستيلاء على جحر مفوض، وهو ما ليس له، وسمه باسمه على الحقيقة: ظالم، فتغير موقعه من مظلوم إلى ظالم. وهذا ما أراد الشيخ أن ينبه المروي له الأول: الوليد بن يزيد إلى مغبة الظلم، ويحذره من عاقبته الوخيمة، وكذا للمروي له الثاني: عبد الملك، ولكلٍّ من يتسلم زمام الأمر في أمة المسلمين.

لقد تعاطف القارئ – بلا شك – مع الوليد في بداية الحكاية، لوقوع الظلم عليه من ابن عمه، ولكن، عندما نتعرف على الخلفية التاريخية التي أتت به إلى الخلافة، وما اقترفه في حق كثيرين ممن حوله خلال فترة حكمه القصيرة، تنقلب المواقع، وتتغير المعايير، وكذا المواقف: وما لبث أن أصبح المظلوم ظالماً. حال (الوليد) هنا تشبه تمامًا حال الثعلب (ظالم): ففي أول الحكاية كان مظلومًا، وربما تعاطف معه القارئ لذلك. ولكن مع تقدم الأحداث، وتغير مسارها، بعد استيلائه على جحر مفوضٍ، تغير من موقع المظلوم إلى موقع الظالم. المؤلف لم يأت بهذه الحكاية عبثًا، فهو قد قصد إليها قصدًا، والسبب يكمن بين سطورها، وقد ترك للقارئ الذكي مهمة استخلاص قصده منها: إنه يدين الوليد ولا يدافع عنه، كما أدان ظالماً، بقوله: هذا الباحث عن حتفه بظلفه! في حين لم يكن موقفه من عبد الملك هذا الموقف، فقد اتضح موقفه على لسان شيخ عبد الملك، الذي فتح له أفق النجاة على مصراعيه، عندما أوحى له بكل وضوح، الحل الملائم والأنسب لأزمته، وكان عبد الملك ذكياً، والتقط الإيحاء ونفذه، وتحققت نجاته. فكأنه يريد أن يقول: إن قضية عبد الملك عادلة، بالمقارنة مع قضية الوليد، التي هي القضية المحورية في الحكاية كلها. بل إن قضية كل إنسان يستهتر بأمر نفسه ورعيته، هكذا ستكون نهايته، وأما من يأخذ بزمام الأمور بتعقل وروية، وحكمة وتروٍّ، يصل شط الأمان.

ذكرنا سابقاً: أن الحكاية ، موضوع هذه الورقة، ربما بدت ساذجة أو بسيطة، وتكاد أحداثها لا تنم عن شيء خفي، ولكن، وبعد محاولات التأويل التي سقناها، يبدو هذا الحكم غير دقيق، بل ساذج وبسيط: فبعض أحداث هذه الحكاية ومعطياتها تثير كثيراً من التساؤلات، وكل تساؤل "ينطوي على جواب... فلا غرابة أن نزعم ... أن النص يتحرك في أفق سؤال ليس أقل أهمية من أية إجابات مقترحة أو مقدمة: المهم أن الحوار لب القص"[٣٨].

وبعد،

فهذه محاولة (تأويلية) لنص حكائي تاريخي، اضطلع بمهمتين: مهمة تأريخية، بإعطاء القارىء بعض التغذية التاريخية الراجعة عن فترة من التاريخ الإسلامي، والمهمة الأخرى: أنه يلقي الضوء على ما يمكن أن يسمى تداخلاً بين النص التاريخي والنص الحكائي، بما فيه نص الحكاية الشعبية. ولا تناقض في ذلك، بل على العكس، إنه يضفي على الأحداث التاريخية شيئًا من الجدة والطرافة، يحتاج إليها الخبر التاريخي الجامد. وقد خضع هذا النص إلى تأويل أحداثه ومهمات شخوصه، ورأينا إمكانية تأويل مثل هذه النصوص، مما يدفع على الاعتقاد،أن هذه النصوص عينها: قديمها وحديثها، يمكن أن تؤوَّل، ولكن ضمن سياقاتها التاريخية والثقافية.

الهوامش والمراجع

(١) انظر أخبار الوليد بن يزيد في: البداية والنهاية ٦/١٠-٩، ابن الأثير ٢٦٤/٤، الفخري في الآداب السلطانية، ١٣٤-١٣٥.

(٢) موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٣، ص ٣٣.

(٣) محمد حسن عبد الله، كتاب الفرج بعد الشدة، دراسة تحليلية، مجلة عالم الفكر، مجلد ١٤، عدد ٢، ١٩٨٣، ص ص ٣٥٩ – ٤١٣. .

(٤) قتل الوليد بن يزيد عام ١٢٦هـ .

(٥) انظر: محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا والتأويل، مجلة فكر ونقد، ابريل، ٢٠٠٠

(٦) ابن ظفر الصقلي، سلوان المطاع في عدوان الأتباع، تحقيق أحمد محمد ممج، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ص ٥٥. وابن حجة الحموي، ثمرات الأوراق في المحاضرات، ت . أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١، ص:

(٧) يُقال إنه خرج لقتال مصعب بن الزبير في العراق. راجع: الطبري ١٧٥/٧.

(٨) محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا والتأويل،ص ٤٩. ويترجم د. عز الدين إسماعيل كلمة «هيرمينوطيقا» بعلم الفهم والتفسير.انظر مقدمته لترجمة كتاب: هولب روبرت، نظرية التلقي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤، ص ١١٣.

(٩) انظر: نصر حامد أبوزيد، الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، مجلد ١، عدد ٣، ١٩٨٣، ص ١٤١. وانظر: محمد شوقي الزين، الفينيومينولوجيا والتأويل، ص ٤٩.

(١٠) سعيد توفيق، الهيرميوطيقا والفن عند جادامر، جماليات التلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧، ص ١٥٣.

(١١) آمنة دهري، النص، القراءة، التأويل .. من التصور إلى الإنجاز، أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٣، ص ١٩.

(١٢) حسن البنا، بول ريكور في النقد الأدبي، أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧، ص ١٨١.

(١٣) آمنة دهري، ص ٢١.

(١٤) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص ١٧١.

(١٥) محمد عابد الجابري، بنية الفعل العربي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦، ص ١٠٩ – ١٣

(١٦) أمينة رشيد، سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة فصول، مجلد ١، عدد ٦٧، ٢٠٠٥، ص ص ١٥٥.

(١٧) رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص ١٥ – ٢٠.

(١٨) فريال جبوري غزول، شعرية الخبر، مجلة فصول، مج ١٦، ع ١، ١٩٩٧، ص ص١٩١ – ١٩٨.

(١٩) ابن ظفر الصقلي، سلوان المطاع، في عدوان الأتباع، تحقيق أحمد محمد دمج، مؤسسة عز الدين للنشر، بيروت، ط١، ١٩٥٥، ص ٥٨ مقدمة المؤلف. ص ٥٥.

(٢٠) سعيد يقطين، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي،المركز الثقافي العربي، الرباط، ط١، ١٩٩٧، ص ٤٠.

(٢١) نبيلة إبراهيم، الحكاية الشعبية، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٦٠.

(٢٢) فريال جبوري غزول، شعرية الخبر،مجلة فصول، مج ١٦، ع١، ١٩٩٧، ص ص ١٩١.

(٢٣) الحكاية الإطارية، أو ما يُطلق عليها الحكاية الأم: السرد المركب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما حكاية أو مجموع الحكايات، التي ترويهاشخصية واحدة أو أكثر. وثانيهما، تلك المتون، وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يؤطر الإطار الصورة. انظر:

, Gerhard,Mia,The Art of story telling, A literary Study of Thousand and one night.Leiden Brill 1963, p. 34.

(٢٤) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

(٢٥) روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٠.

(٢٦) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ص ٧٨.

(٢٧) بشير الوسلاتي، القص في أخبار الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٤١، ١٩٩٧، ص ١٠١.

(٢٨) مي أحمد يوسف، الحكائية ودلالة السرد، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٢٦، ملحق ١٩٩٩، ص ٨٧٦، وانظر ص:٨٠ من هذا الكتاب.

(٢٩) انظر: فريدريش فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٧٩ – ٨٢.

(٣٠) وهناك رواية أخرى تقول: إنّه ذهب لمحاربة مصعب بن الزبير في العراق، انظر: الطبري ١٧٥/٧.

(٣١) نيوتن ك.م. نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي الكاعوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جمهورية مصر العربية، ط١، ١٩٩٦، ص ١٠٨.

(٣٢) بشير الوسلاتي، القص في أخبار الفرج.. ص ١٠٣.

(٣٣) حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراء... ومنهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٢.

(٣٤) وأول من صاغ هذه النظرية شلايرماخر Schleiermacher في أوائل القرن التاسع عشر، وقد رأى أن هذه الدائرة لا يمكن تجنبها في أمور الفهم. وتُعرّف بأنها: " أداة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل ".

(٣٥) انظر: حسن البنا، بول ريكور ... ص ١٧٧.

(٣٦) عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية مثال : سيرة بني هلال، عالم الفكر، مجلد ١٧، العدد ١، ص ٢١.

(٣٧) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ١٩٧٨، ص:

(٣٨) الطبري، أخبار الرسل والملوك، المطبعة الحسينية بمصر.

(٣٩) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص ١٧١.

الفصل الثاني

الحكاية العشقية في مصارع العشاق

[ابن السراج ت ٥٠٠هـ /١١٠٦م]

حكاية جناية السبع على العاشقين

البناء والموتيف

الحكاية العشقية في مصارع العشاق

حكاية جناية السبع على العاشقين

البناء والموتيف

المقدمة:

العشقُ عاطفةٌ إنسانيةٌ، وجدتْ مع الإنسان منذ أن خلقه اللهُ على وجهِ الأرض، وهو "سرٌّ أودعه الله في الأرواح عند صفائها وسهولةِ انقيادها، ثم يختلفُ باختلافِ البواعثِ والدواعي وميلِ النفوسِ بحسبِ مرادها[١]".

والبحثُ الذي بين أيدينا سيتمحورُ حول حكاياتِ العشقِ[٢] التي نسجتها المخيلةُ العربيةُ. ومما لا شكَّ فيه أن هذه الحكاياتِ تحملُ في طياتها فكرَ ناسِها، وعقليةَ مجتمعاتهم وطابَعهم الثقافي والروحي والوجداني. وما يلفت النظر في هذه الحكاياتِ بناؤها الذي يكادُ أن يكونَ عامًّا ومشتركًا في معظمها، وفي ما حوته من موتيفات (أي: موضوعات جزئية أساسية)[٣] مشتركةٍ تكشفُ عن قيمِ المجتمعِ الذي أُلِّفت فيه، وعاداتِ الجماعاتِ الإنسانيةِ التي عاشتْ بينها شخوصُ تلك الحكاياتِ الرئيسيةِ. يضافُ إلى ذلك، أن هذا (الفنَّ)[٤] كان ينافسُ الشعرَ والغناءَ في تلك المجتمعات في القرونِ الإسلاميةِ الأولى، "فقد كان الناسُ في مجالسهم – العامةِ والخاصةِ– يتذاكرون أخبارَ العشاق، ويتحدثون بقصصِهم"[٥] ويعجبون بما فيها من مواقفَ مثيرةٍ، وتصويرٍ معبرٍ وجوٍّ مؤثر، علاوةً على ما فيها من الأحداثِ، التي تكادُ تبعدُ عن حدِّ المعقولِ إلى اللامعقولِ في بعضِ الأحيان.

لقد انطوتْ كتبُ الأقدمين على حشدٍ هائلٍ من أخبارِ العشقِ والعاشقين[٦] وقصصهم، وتنافس مؤلفو تلك الكتب في عرضِ تلك المادةِ، وتسابقوا في إضفاءِ عنصرِ التشويقِ عليها لتكونَ أكثرَ إثارةً للقارىء، وأقربَ إلى نفسه. وهذه المؤلفاتُ، وإن هي عرضت لبعضِ أخبارِ الحبِ الحسي المنهوم، إلا أنها أكثر احتفالاً بقصصِ الحبِّ العذري المحروم، كما هي الحالُ في "مصارع العشاق" [٧] ولقد صادفتْ هذه الحكاياتُ هوى في نفوسِ العرب، واستحوذتْ على خيالهم ومشاعرِهم، حتى التصقتْ بذاكرتهم، ونجحتْ في خلقِ الدهشةِ والاستغراب[٨] فيهم. فليس من المستغربِ -إذن- أن تكونَ هذه الحكاياتُ " قد وُضعتْ لتلبيةِ رغبةٍ تعبرُ عن حالةٍ مزاجيةٍ تنطوي عليها النفسُ العربيةُ، التي ترى في الحياةِ عاطفةً يمكنُ أن يحدثَ فيها وبسببها الأعاجيب، وهي عاطفةٌ

الحب" [٩]. وقد تكونُ هذه الحكاياتُ قد نُسجتْ حول شخصياتٍ حقيقيةٍ ، لكنها تمددتْ واتسعتْ حتى اشتملتْ على أحداثٍ لم تحصلْ على أرضِ الواقع، بل في مخيلةِ واضعها. أو أن تكون حكاياتٍ تدورُ الأحداثُ فيها حولَ شخصياتٍ ممن يُشكُّ في وجودِها ، أو ليس لها وجودٌ أصلاً، فشخوصُ مثلِ هذه الحكاياتِ إما: أعرابي، أو فتى من قبيلةٍ ما، أو ابنُ سيدِ قبيلةٍ، أو غيرُ ذلك من شخصياتٍ اخترعها ساردها، الذي لم يكن يتوقفُ عند حد اختلاقِ هذه الشخصيات، بل تراه يخترعُ أحداثاً هي أقربُ إلى الخوارق، التي تبعد شخصياته بالتالي عن أن تكونَ بشريةً في أعمالها. وهذا يجعلُنا نعتقدُ أن مثلَ هذه الأحداثِ كان مصدرُها الحكاياتِ الشعبية، التي وجدتْ، وتجدُ في المجتمعات البشرية تربةً خصبة لنمائها وانتشارها، كل ذلك بقصدِ التشويقِ، أو لفتِ النظرِ إلى موضوعٍ يود القاصِ تنبيهَ الناسِ إليه، وإقناعهم به، كالعفةِ والطهارةِ مثلاً، أو أن يكونَ هدفه تسليطَ الضوءِ على الأعرافِ والتقاليدِ في العلاقاتِ الاجتماعيةِ وسلوكياتِ الأفرادِ ، ممن انتابتهم أحوالُ العشقِ، كل طرفٍ منهم اتجاه الآخرِ.

وعلى كل حالٍ، فإنه يمكن القولُ: إن هذا الزخمَ الهائل من حكاياتِ العشقِ في التراثِ العربي قد اختط لنفسه مسارًا واضحًا، يغطي كافةَ جوانبِ السلوكِ الإنساني العربي في حالةِ العشقِ، ثقافيًا واجتماعيًا وأخلاقيًا. وستتناولُ هذه الورقةُ الحكايةَ العشقيةَ، من حيثُ بناؤها وتقنياتُ هذا البناءِ، ومن ثم إلقاءُ الضوءِ على (موتيفاتٍ) بعينها، تكررتْ في حكاياتِ العشق العربيةِ القديمة، ودراستها، مع توضيحِ ما توحي به من دلالاتٍ، وذلك من خلال حكاية (جناية السبعِ على العاشقين) [١٠]، التي تقومُ نموذجًا لغيرها من حكاياتِ الموضوعِ نفسه، في كتاب"مصارع العشاق".

نص حكاية (جناية السبع على العاشقين)

ذكر أبو عمر محمد بن العباس الخزاز، ونقلته عن خطِّه، أن أبا بكر محمد بن خلف حدثهم: حدثني أبو أحمد عبد الله بن محمد الطالقاني، حدثني محمد بن الحارث الرازي، أخبرني أحمد بن عمر الزهري ، حدثني عمي عن أبيه قال:

خرجتُ في نشدانِ ضالةٍ لي، فآواني المبيتُ إلى خيمة أعرابي، فقلتُ: هل من قِرى؟ فقال لي: انزل! فنزلتُ، فثنى وسادةً، وأقبل عليّ يحدثني، ثم أتاني بقِرى، فأكلتُ.

فبينا أنا بين النائم واليقظان، إذا بفتاة قد أقبلت لم أر مثلها جمالاً وحسنًا، فجلستْ، وجعلتْ تحدثُ الأعرابيَّ ويحدثها، ليس غير ذلك، حتى طلع الفجرُ، ثم انصرفت، فقلتُ: والله لا أبرحُ موضعي هذا، حتى أعرف خبر الجارية

والأعرابي.

قال: فمضيتُ في طلبِ ضالتي يومًا، ثم أتيتُه عند الليل، فأتى بقِرىً، فبينا أنا بين النائم واليقظان، وقد أبطأت الجاريةُ عن وقتها، قلق الأعرابي، فكان يذهبُ ويجيء وهو يقول:

ما بالُ ميّةَ لا تأتي لعادتِها ... أعاجها طَربٌ أم صدّها شُغُلُ
لكنّ قلبي عنكُمُ ليس يشغلُه ... حتى المماتِ، وما لي غيرُكُم أملُ
لو تعلمين الذي بي من فراقِكمُ ... لما اعتذرتِ ولا طابت لك العِللُ
نفسي فداؤكِ قد أحللتِ بي سقماً ... تكادُ من حرِّه الأعضاءُ تنفصلُ
لو أن غاديةً منه على جبلٍ ... لمادَ وانهدَّ من أركانه الجبلُ

ثم أتاني فأنبهني، ثم قال لي: إن خلّتي التي رأيتَ بالأمس، قد أبطأت عليّ، وبيني وبينها غيضةٌ، ولست آمنُ السبعَ عليها، فانظرْ ما ههنا حتى أعلمَ علمها، ثم مضى فأبطأ قليلاً، ثم جاء بها يحملها، وإذا السبعُ قد أصابها، فوضعها بين يديّ، ثم أخذ سيفه، ومضى فلم أشعر إلاّ وقد جاء بالأسد يجرّه مقتولاً، ثم أنشأ يقول:

ألا أيُّها اللّيثُ المضرُّ بنفسه ... هُبِلْتَ لقد جرّتْ يداك لك الشرا
أخلفتني فردًا وحيدًا مدلّهاً ... وصيّرتَ آفاقَ البلادِ بها قبرا
أأصحبُ دهرًا خانني بفراقها؟ ... معاذ إلهي أن أكونَ بها بَرّا

ثم أقبل عليّ فقال: هذه ابنةُ عمّي كانت من أحبِّ الناسِ إليّ، فمنعني أبوها أن أتزوّجها، فزوّجها رجلاً من أهل هذه الأبيات، فخرجتُ من مالي كلّه، ورضيتُ بالمقام ههنا على ما ترى، فكانت إذا وجدتْ خلوةً أو غفلةً من زوجها أتتني، فحدّثتني وحدثتها، كما رأيت ليس شيء غيره(١١)، وقد آليتُ على نفسي أن لا أعيشَ بعدها، فأسألك بالحرمةِ التي جرت بيني وبينك، أذا أنا مت فلفّفني وإياها في هذا الثوب، وادفنا في مكاننا هذا، واكتب على قبرنا هذا الشعر:

كنا على ظهرِها والدهرُ في مَهَلٍ ... والعيشُ يجمعنا والدارُ والوطنُ
ففرّق الدهرُ بالتصريفِ ألفتنا ... فاليومَ يجمعنا في بطنها الكفنُ

ثم اتكأ على سيفه، فخرج من ظهره فسقط ميتاً، فلففتُهما في الثوبِ وحفرتُ لهما، فدفنتهما في قبر واحد وكتبتُ عليه كما أمرني.

الإطارُ البنائيُّ العام للحكايةِ العشقيةِ في "مصارع العشاق"

الحكايةُ العربيةُ، منذ أن عُرفتْ وحتى وقتٍ ليس ببعيد، تخضعُ لظاهرةٍ قصصيةٍ جرتْ عليها جلُّ المصادرِ الأدبيةِ القديمةِ باطّرادٍ، نعني بها: ثنائيةَ السندِ والمتنِ، حيث يحيلُ الأوّلُ على سلسلةٍ من رواةِ الحكايةِ، ويحيلُ الثاني على متنها .أمّا الرواةُ فينحصرُ دورهم في نقلِ المتنِ من واحدٍ للآخرِ، وهؤلاء لا علاقةَ لهم مباشرة بما يروون، سوى أنّهم وسيلةُ توصيلِ المروي لمن يسمعه أو يقرؤه – أو هكذا أرادوه أن يبدو- وسيدور الحديثُ في هذه الورقةِ حول الإطارِ البنائي العامِ للحكايةِ العشقية في "مصارعِ العشاقِ" وتقنيات السرد فيها من خلالِ هذين الركنين.

أولاً: السند.

يحرصُ الساردُ في الحكايةِ العربيةِ – على تنوعها – أن يسوقَ في كلِّ بدايةِ حكايةٍ افتتاحيةً معينةً، تتكرّرُ بشكلٍ رتيبٍ متواتر. والحكايةُ العشقيةُ في "مصارعِ العشاقِ" لا تخرجُ عن هذا التقليدِ، ويمثلها في هذا البحثِ حكايةُ: "جناية السبعِ على العاشقيْن"، إذ تبدأ هذه الحكايةُ -كغيرها في الكتاب المذكور - بنسبةِ الخبرِ إلى صاحبه، فتروى منسوبةً إلى الراوي بقوله: سمعت، أو أخبرني، أو حدّثني، أو حدّثنا، أو أنبأنا. وتختلفُ سلسلةُ السندِ في بعضِ الحكاياتِ من حيث العدد، إذ يُرفعُ فيها الإسنادُ عبر سلسلةٍ من الرواةِ ، مثل: "ذكر أبو عمر محمد بن العبّاسِ الخزّاز، ونقلته عن خطّه، أنّ أبا بكر محمد بن خلف حدثهم، حدثني أبو أحمد عبد الله بن محمد الطالعاني، حدثني محمد بن الحارث الرازي، أخبرني أحمد بن عمر الزهري، حدثني عمّي عن، أبيه، قال.. " .

وتلك الأفعال، التي تحملُ معنى الإخبارِ والإنباءِ، وبالصيغِ التي وردت عليها، توحي بأنّ هذه الحكاياتِ كانت في معظمها تُروى روايةً شفوية ومتواترةً. ولقد صار هذا الأمرُ مظهرًا تفرضُ العادةُ والتقاليدُ وجودَه، بل أصبح تراثًا ثقافيًا لصيقًا بكلِّ الجهودِ الثقافيةِ الموروثةِ، وعلى وجه الخصوص: الموروث الحكائي السردي للثقافةِ العربيةِ، هذا من جانب.

ومن جانبٍ آخر، يبدو أنّ الأفعال (حدثنا، حدثني، أخبرنا، أنبأنا) التي كثر مجيئها في حكاياتِ "مصارع العشّاق" الأخرى إنما جاءت لتدلّلَ على أنّ الذي يستمعُ لمثلِ هذه القصصِ جماعة من الناس وأن السارد مجرّد ناقلٍ للحكايةِ، وليس مؤلّفًا أو طرفًا فاعلاً فيها، أو هكذا أراد أن يبدو، فهذا أسلوبٌ يتهرّبُ الراوي بواسطته من الإحالةِ عليه؛ لئلاّ يُكشفَ وضعُه للحكايةِ، ولكنّ ذلك "لا

يلغي أمرًا أساسيًّا ... وهو: عدمُ وجودِ ضوابطَ تمنعُ الراوي (الساردَ) من اختلاقِ بعضِ الأحداثِ والوقائع تبعاً لحالةِ المتلقي" (١٢)، وهذا يبعثُ على الاعتقاد، أنّ تلك الأفعال، وبصيغها المختلفةِ التي تأتي عليها، إنما هي عباراتٌ " تحيلُ على شكلٍ سردي مفتوح ... فهو مهيّأٌ لتقبُّلِ شيء من الزيادة والنقصانِ ...، فللراويةِ الحقُّ كلّ الحقّ بواسطةِ أداة السردِ بلغني (ومثلها حدثني وأخبرني) أن يبدعَ في سرده أو يضيفَ في حكيه، وكأنه مدفوعٌ بشكلٍ غير مباشرٍ إلى تكملةِ ما ألفاه ناقصًا..." (١٣).

ومما تجدرُ الإشارةُ إليه هنا، أنّ فعلَ السندِ في حكاياتِ "مصارعِ العشاق" في معظمها قد اتخذ صيغةَ المبني للمعلومِ، ولم يردْ أيٌّ منه في صيغةِ المبني للمجهولِ إلا ما ندر، مثل: رُوِيَ، وحُكِيَ، وقيل، وهذا يحملُ على القولِ: بأنّ الساردَ قد عمد إلى ذلك؛ ليُقنعَ قارئه أو سامعه بمصداقيّةِ ما يروي؛ لأنّ المبني للمجهولِ – عادةً – هو صيغةٌ يتضاءلُ فيها هاجسُ التوثيقِ، وهو آخرُ ما يسعى إليه الساردُ في حكاياته هنا، وإلاّ: لمَ -إذن- ساق تلك السلاسلَ الطويلةَ من الإسنادِ في مقدّمةِ كلِّ حكايةٍ؟

ويُلاحظُ في عددٍ من تلك الاستهلالاتِ الإسناديّةِ، التي تتقدّمُ عدداً لا بأسَ به من الحكاياتِ العشقيّةِ في "مصارعِ العشّاقِ"، أنّ الحكاياتِ التي تردُ في المتنِ بعدها كانتْ مكتوبةً، إذ يردُ في سندٍ مثلاً: "ووجدتُ في كتابِ بعضِ أهلِ العلمِ.."، أو: "نقلته عن خطّه"، وهذا أمرٌ يؤكّدُ – من ناحيةٍ أخرى – أنّ هناك نوعين من الحكاياتِ: حكاياتٍ كانت تُسرَدُ سردًا شفويًا، ولا يُستبعدُ أن تكونَ من اختراعِ الساردِ وصنعه- وهو ما أشرنا إليه سابقًا-، وحكايات كانت تُقرأُ من كتابٍ أو صحيفةٍ، أي: أنها كانتْ مدوّنةً وموثّقةً.

أمّا فيما يتعلّقُ بصيغِ الأفعالِ التي تحملُ معنى الإخبارِ والإنباءِ والسماع، والتي تبدأُ بها سلسلةُ السندِ، مثل: حدّثنا، أو أنبأنا، أو أخبرنا، أو سمعتُ، فإنها توحي بأحد أمرين:

الأوّل: أنّ هذه الحكايةَ، التي تتقدّمها مثلُ تلك الصيغِ يمكن أن تكونَ قد حصلت في الواقع، ورواها أشخاصٌ بأعينهم، تُذكرُ أسماؤهم على أنّها أسماءٌ حقيقيّةٌ.

والآخر: يتمثّلُ في أنّ صانعَ هذه الحكاياتِ لجأ إلى مثلِ هذه الصيغِ حتى يُضفيَ على حكايته طابعًا من الصدقِ، وعنصرًا واقعيًا، ونحن نُرجّحُ الأمرَ الأخيرَ، ونرى أنه الأقربُ إلى الصوابِ؛ إذ ربما عمد ساردُ الحكايةِ (أو واضعُها) إلى ذلك؛ ليجعلَها مقبولةً من السامعين والقرّاء، الذين كانت هذه الحكاياتُ - بموضوعها العشقي- تدغدغُ مشاعرَهم، وتوقظُ في أنفسِهم مشاعرَ

الشفقةِ والتعاطف مع شخوصِ هذه الحكايات.

ثانيا: المتن.

يتّخذُ الساردُ في الحكايةِ العشقيّةِ في "مصارع العشاق" تقنياتٍ سرديّةً مختلفةً، سواء في بدايةِ الحكايةِ أم في ثناياها. ولا يخفى أنّ هذا السارد - في كثيرٍ من الأحيان- "يتحكّمُ تحكّمًا كليًّا في شكلِ القصةِ ولغتها... وفي طريقةِ السردِ وفي أبعاده اللغويةِ والدلاليةِ والإشاريةِ[١٤]، وهو أمرٌ شديدُ الاحتمالِ، خاصّةً في الحكاياتِ التي تتواترُ شفاهًا. ومن هذه التقنيات:

الفعل الماضي:

ففي حكايةِ "جناية السبع على العاشقين" التي نرى فيها نموذجا للحكايةِ العشقيةِ في مصارع العشاق"، تتشكّلُ افتتاحيتها من خبرٍ[١٥] يُروى بصيغةِ الفعلِ الماضي (خرجتُ). "ولضميرِ المتكلّمِ القدرةُ المدهشةُ على إذابةِ الفروقِ الزمنيةِ والسرديةِ بين الساردِ والشخصيةِ والزمنِ جميعًا ، إذ كثيرًا ما يستحيلُ الساردُ نفسُه – في هذه الحال- إلى شخصيةٍ كثيرًا ما تكونُ مركزيّةً" [١٦]، وهذا هو الحالُ في الحكاية التي بين أيدينا: فساردها كان شخصيةً لها دورٌ فعال فيها؛ فهو الضيف الذي حلّ على الأعرابي، وهو الذي شاهد الفتاة (المعشوقة) تأتي ليلاً، وهو الذي كان (بين النائم واليقظان)، وهو الذي شهد كلّ ما جرى بين الأعرابي والفتاة، بل إنه قام بدفن الأعرابي وفتاته في قبرٍ واحد. وهذا يعني أنّ هذه الحكايةَ، وبمجردِ تلفظ السارد لها، قد حدثت وأصبحتٌ حقيقةً واقعةً، أو فلنقل: إنها غدت من قبيل تمثيل الخيال في ثوب الواقع. ومما يجدرُ ذكره هنا، أن الراوي/السارد في هذه الحالة يمثلُ نمطًا من العلاقةِ المباشرة بينه وبين ما يسرده (الراوي والمروي)، وعندما يباشرُ هذا الساردُ الروايةَ بنفسه فهو (راوٍ متماهٍ بمرويّه)[١٧]؛ لأنه شاهدٌ على الفعل القصصي ومشاركٌ فيه، ويسردُ ما حدث له فعلاً ، وهذا من قبيل التوثيقِ أيضًا. يُضافُ إلى ذلك، أنّ الساردَ قد اصطنع صيغةَ الماضي تلك، مع ضميرِ المتكلمِ؛ ليؤثّرَ في السامعِ أو القارىءِ، ويوقرَ في ذهنه جدّيةَ ما يسردُ، وأنه بعيدٌ عنِ الكذبِ، حتى لو كان ما يسرده مادةً حكائيّةً.

ضمائر الغائب:

ومن جهةٍ أخرى، يهيمن ضميرُ الغائبِ (هو) وضمير الغائبة (هي) على السرد في هذه الحكايةِ، وتحديدًا، على لسان الأعرابي وهو يسردُ لضيفه حكايتَه مع ابنة عمّه. وهذه الظاهرة في الحكاية توحي بدلالاتٍ، منها:

- شعور الأعرابي بالإبعاد القصري عن فتاته (بتزويجها أولاً، وافتراس السبع لها ثانياً) مما أذهله وأضاع منه رشده، فغُيّب الواقعُ تلقائيًّا عن عقله، وأصبح كلّ شيءٍ غائبًا غيابَ من أحب.
- وشعوره بوجود عقبةٍ كأداء أمامه حالت دون لقائه من يحب، وهي العادات والتقاليد، فكان استعماله لضمير الغائب متكررًا؛ لرغبةٍ دفينةٍ في نفسه أن يغيّب تلك العقبة (التقاليد والعادات) الظالمة. ولقد كانت هذه العقبة بعينها حجر الزاويةِ الذي ارتكزت عليه الحكايةُ، بل حكاياتُ العشقِ كلِّها، وجسّدها الساردُ هنا بضميري الغائب (هو وهي) محاولةً منه لإبراز صور احتدامِ العواطفِ عند العاشق، ووسيلةً للتحدثِ – بشكلٍ غير مباشر- عن الحالةِ النفسيةِ والصراع الداخلي لبطلِ حكايته، وهو هنا: الأعرابي.

قلنا: إن ورودَ ضمائرِ الغائب المتكرر في الحكاية يشكلُ مرآةً صادقةً لغياب ذهن العاشق في الحكايةِ لكنَّ الحكايةَ لم تخل من ضمير المخاطب. فقد ورد هذا الضمير في مواقع كان الأعرابي قد عاد إلى رشده فيها، بفعل صدمةٍ عنيفةٍ هزّته، فأيقظته من ذهوله وغياب عقله، وأحسّ إذ ذاك بألمٍ طاغٍ وغضبٍ جامح، وكان ذلك في موضعين:

- وهو يخاطبُ السبعَ في أبياتٍ ثلاثةٍ ، مقرّعا إياه ، متشفيًّا بمصرعه ، متألمًا غاضبًا.
- وهو يخاطبُ ضيفه، طالباً منه أن يكفّنه وفتاته، وأن يدفنهما في قبرٍ واحد، وهذا ما كان.

تنكير الشخصية:

تبدأُ خيوطُ الحكايةِ العشقيةِ، موضوعِ البحثِ، في سرد خبر الخروج[١٨] -كما مرّ- ولا تلبث أن تنبني هذه الخيوطُ على التسلسلِ: فالساردُ يخرجُ لنشدانِ ضالّةٍ له، فيضطرُّه التطوافُ إلى المبيتِ في خيمةِ أعرابيٍّ، ولكن : أيُّ أعرابيٍّ هذا ؟ ومن هو؟.

لم يحدّد الساردُ شخصيةَ هذا الأعرابي، ولا حتى بلامِ التعريفِ ، بل جعله منكّرًا تمامًا.

وبما أنّ ساردَ الحكايةِ يستحوذ على خيوط الحدثِ - في الغالب-، ويتمكنُ من مكوناته السرديةِ، ويسيطرُ على الزمنِ والحيز معًا في حكايتهِ فإنه لا بدِّ أن يرسمَ شخصّيته - الحكائيّة- ويحدّد ملامحها بالطريقةِ التي تعجبه، والشكل الذي

يرتئيه.

وفي حكاية "جناية السبع على العاشقين" يلتقي الساردُ (بأعرابيٍّ)، ويضطرُّ إلى المبيتِ في خيمته، وهذا الأعرابي لا يُسمّى، وإنما يظلُّ مجهولَ الهويةِ، وليس بذي ملامحَ خاصةٍ، بل هو في الأغلب "يمثّلُ نوعًا إنسانيًّا ، ورمزاً لمجموعةٍ من الصفاتِ"[١٩] ويعزّزُ ذلك خلوُّ هذه الشخصيةِ من أيةِ مرجعيةٍ تاريخيةٍ أو أيةِ مرجعيةٍ مكانيةٍ وزمانيةٍ أيضًا. ولا شكّ أنّ هذا التنكيرَ يضفي على شخصيةِ الأعرابي (وهي الشخصية المحورية في الحكايةِ) طابعًا قصصيًا، يحفزُ على نسج مزيد من الأحداثِ والأفعال حولها. وعلى كلِّ حالٍ، فإنّ عدمَ ذكرِ اسمٍ للأعرابيّ في الحكايةِ قد أعطى للساردِ حريةً في القصِّ ، وقدرةً على تطويرِ الحدثِ، وهذا ما يجعلُ الحكايةَ أكثرَ إمتاعًا لخيالِ سامعها وقارئها، مما لو حُددتْ شخصياتها بأسماء تربطها بوجودٍ حقيقيٍّ لها في الواقع.

وحتى المكان، الذي وقعتْ فيه أحداثُ الحكايةِ وتنامتْ، لم تتحَدّدْ ملامحُه أيضًا، فما ورد خلال السردِ يوحي بأنّ أحداثَ الحكايةِ كانت تدورُ في مكانٍ ما في الباديةِ المتراميةِ الأطرافِ، المتجانسةِ الملامح، وهذا يبعثُ على الاعتقادِ بأن هذا التنكيرَ الواضحَ في الشخصيةِ والمكانِ هو مظهرٌ من مظاهرِ الإبداعِ، الذي "يتجّلى في أحلى صورِه الممكنةِ حين تكونُ الأماكنُ والشخصياتُ ضاربةً في القدم، أو غارقةً في التنكيرِ"[٢٠] إغراقَ شخصيةِ الأعرابي وباديته فيه. وذكاءُ الساردِ هنا يتضحُ حتى في تحكّمِه في درجةِ تنكيرِ الشخصيةِ والمكان: فبعد أن ساقه قائدُ الاضطرارِ إلى خيمةِ الأعرابي، جيءَ له بشيء من القِرى، وهذان الأمران، وهما القرى (وله علاقةٌ مباشرةٌ بالشخصيةِ) والمبيت (وله علاقةٌ مباشرةٌ بالمكان) علامتان من العلاماتِ التي تُبرزُ كرمَ الأعرابي، ولا يخفى أثرُ هذين العنصرين في التخفيفِ من تنكيرِ الشخصيةِ والمكانِ، مما يجعلُ الحكايةَ أكثرَ تقبلا لدى السامعِ أو القارئ؛ لأنهما يضفيان شيئًا من الواقعيةِ الملموسةِ على أحداثِ الحكايةِ، وهو ما حرص عليه الساردُ، ومن أجله وظّف تقنياتِه، التي أشرنا إليها، وكذلك ما سنشيرُ إليه لاحقًا.

المفاجأة والمصادفة:

تعتمدُ معظمُ حكاياتِ العشقِ في "مصارعِ العشاق"، ومنها حكايةُ "جناية السبع على العاشقيْن" على المفاجأة والمصادفةِ، وهما من العناصرِ المهمةِ في الحكايةِ، ويعنيان: الانتقال من حدثٍ إلى آخرَ بسرعةٍ وعلى بغتة، وهذا الانتقالُ

يبعثُ في الحكايةِ ديناميكيةً ويشيعُ فيها نشاطًا وتجددًا، واصطناعُهما في هذه الحكايةِ تحديدًا، يوحي وكأنّ الساردَ كان يتوقعُ أن يحدثَ أمرٌ ذو بال ومن أجلِ ذلك استخدم تقنيةً ذكيةً لذلك، وهي عبارة (وبينما أنا بين النائم واليقظان إذ) وهي عبارةٌ توحي بالمفاجأةِ، وهي – في الوقت نفسه – مظهرٌ من مظاهرِ القصِّ في الحكايةِ العشقيةِ بعامةٍ. والساردُ "يلتجىء إلى هذه التقنيةِ الألسنيةِ ليبعثَ في نصه حيويةً كلاميةً كان أوشك أن يفقدها قبيل ذلك" (٢١).

فالذي أخبرنا به الساردُ عن خروجه إلى الباديةِ لنشدانِ ضالةٍ له، وعروجه على خيمةِ أعرابي وجدها مصادفةً هناك ، لم يكن أمرًا غيرَ عادي، بل كان شيئًا رتيبًا لا خصوصيةَ فيه، وإذا استمرت الحكايةُ على هذا الخطّ الرتيبِ في توالي الأحداثِ الرتيبةِ العاديةِ ملّها السامعُ (أو القارئ) وانصرف عنها؛ لأنّ الأحداثَ بإيقاعها هذا لن تعدو أن تكونَ خبرًا عاديًا، ولكنّ الساردَ كان أكثرَ ذكاءً، فلم يدع الحكايةَ تسيرُ على خطٍّ سردي واحد، بل تراه قد اصطنع صيغةً سرديةً توحي بالمفاجأةِ، وتعترضُ سيرَ السرد الرتيب لتنشطه، وبالتالي توقظ السامعَ من غيابه الذهني ومن مللِه الذي تسّرب إلى نفسه، بسببِ رتابةِ ما يسمع، فقال – الساردُ – فجأة: "وبينما أنا بين النائمِ واليقظان إذ "، وهو قولٌ يشيرُ إلى لا وعي السارد وغيابه عن حالةِ الإدراكِ، وكأنه يصيحُ غير واعٍ من هولِ ما يسمعه، ولشدة تعاطفه أيضًا. فإيقاظُ السارد - على يد الأعرابي - جاء ليكونَ ردّاً على إصراره على معرفة أبعاد حكاية هذه الفتاة التي غابت عن الأعرابي، وخاف أن يكون السبعُ قد افترسها. هنا نستطيعُ أن نقول: إننا لا نُبرىءُ الساردَ من علاقةٍ مباشرةٍ له مع الحكايةِ، فهو - كما يبدو - شاهدٌ على الفعل القصصي ومشاركٌ فيه مشاركةً فاعلةً، ولا يُستبعدُ - إذن - أن يكون قد تدخل في مجريات الحكايةَ ، ووضع تفصيلاتها، بل وفي وضعِ نهايتها كذلك، وهذا أمرٌ لم يغب عن هذه الحكايةَ: فقد كانت المفاصلُ الحاسمةُ فيها من صنعِ الساردِ نفسه، وتحديدًا: عندما كان يتدخلُ بقوله: "وبينما أنا... إذ "(٢٢). وقد تكررت هذه العبارةُ مرتين، وفي موقعين متباعدين، يمثّلان زمنين يقعان في يومين متتالين، وربما ليدلّلَ على أن أحداثَ هذه الحكايةَ توحي بتدخلِ جانب الحلم والشعور المسيطرِ على وعي السارد وإدراكه: فهو في منزلةٍ بين النوم واليقظة، بمعنى: أنَّ الوعيَ واللاوعي يشتركان في نسجِ خيوطِ هذه الحكايةِ، التي تغدو بالتالي وكأنها " نتاجٌ لما يشبه الحلم أو الرؤيا بالتذكّر"(٢٣)، أو كأنها استجابةٌ لدعوةِ هاتفٍ ما. وبما أن شخصيةَ الساردِ أساسيةٌ في الحكاية؛ لأنها طرفٌ فاعلٌ فيها، ولأنها كانت في منزلةٍ بين النوم واليقظةِ، ورأت ما رأت (تخيُّلاً)، تكون قد دخلت عالم التخيل هي وفعلها والشخصيات التي تسوقها في الحكاية، وحيث تبلغُ الشخصيةُ في الحكايةِ "درجةً

قصـــــوى فـــــي التخييــــل ... فهــــي شخصـــــيةٌ مســـــتمدةٌ مـــــن عالمِ ما ورائي ممعنٍ في الخيال ... لذلك، لا إمكان للتعاملِ معها إلاّ من وجهةِ نظرٍ قصصيةٍ باعتبارِ أنها لا تحيلُ على واقعٍ حقيقي بقدر ما تحيلُ على عجيبِ الأدبِ"[٢٤]، وفـي هـذا الموقـع – تحديـدا – وبهـذه التقنيـةِ تكـون الحكايـة قـد تجـاوزت مجـرد الإخبـارِ بمـا وقـع، ودخلهـا الإثـارةُ والإغـراب ، وتسـلّل إليهـا الخيال، وربما الأسطورةَ أيضًا . وعلى هذا، فلا مجال لإقصـاءِ إمكانيـةِ اختـراع السـاردِ للحكايـةِ، مهمـا كانـت محاولاتـه فـي ذلـك، ومهمـا كانـت جهودُه لإضـفاء الواقعيةِ عليها وخارجها؛ لأنـه – فـي الحقيقـة – يقفُ فـي موضـع السّطةِ منهـا، خاصةً إذا أعدنا إلى الذاكرة ما أشرنا إليه من شغف السـامع أو القـارئ العربـي بمعرفة ما يجري للعشّاقِ من معاناةٍ، وكيف كانت ستنتهي قصصُ عشقهم تلك ، فاستغلّ السـاردُ ذلـك واصـطنع مـا اصـطنع مـن تقنيـاتٍ لتسيرَ الحكايـةُ وفـق تلـك الرغبة. هذا يعني "أنّ الأفعـال السرديّة رهنٌ باعتقـادات القـارىء حـول مجـرى الأمـور، فالقـائمُ بالسـردِ ملـزمٌ بـاحترام هـذه الاعتقـادات إلـى حدّ أنـه يمكـن أن يقال : إنّ القائمَ بالسرد الفعلي هو القارئ" [٢٥]؛ لأنّ السارد يراعي فـي سـرده - كمـا يبـدو – اعتقـادات هـذا القـارئ أو السـامع ونسـقه الثقـافي والفكـري، فيوجـه حكايته إلى نهايةٍ يرتضيها من يسمع حكايته أو يقرؤها.

وفـي حكايـة "جناية السبع علـى العاشقين " يصـطنعُ السـاردُ عبـارة "وبينمـا أنا بين النائم واليقظانِ إذ"؛ ليوحي بحدوث مفاجـأةٍ مـا – كمـا بينـا سـابقًا – وهـذا مـا كـان: ففجـأة، تبـرزُ شخصـيةُ الفتـاة التـي يقدمهـا سـاردُ الحكايـةِ علـى أنهـا فتـاةٌ ونموذجٌ فريدٌ في الجمالِ والحسنِ - كما هي في الحكايات الأخـرى- "فهـي كـائن استثنائي مفرد ... وهي جسمياً تأليفٌ جامعٌ لكلِّ صورِ الجمالِ" [٢٦] توحـي بـأن التضحيةَ من أجلها تصبحُ أمرًا عاديًا، وهـذا مـا أغـرى السـاردَ بـأن يعـرفَ سـرَّ الحوارِ الذي استمرّ طول الليلِ بين هذه الفتاةِ والأعرابـي. وإصـرارُ السـارد هـذا هو "الفضولُ السردي" الذي يعملُ علـى تنـامي الحكايـةِ وتجديـدِ الحـدثِ، بـل إنـه يبعثُ النشاطَ في الحركةِ السرديةِ ولا يجعلها تتوقفُ عند نقطةٍ محددة.

الحوار:

ويظلُّ الحـوارُ، الـذي جـرى بـين الأعرابـي والفتـاةِ النمـوذجِ حـديثًا مجهـولاً، يستدعي الكشفَ والتوضيحَ من السـاردِ الشغوفِ بمعرفـةِ تفاصيلِ مـا جـرى؛ ذلـك أن الحوارَ بعامةٍ ليس مجرد عباراتٍ متبادلةٍ "تفضـي إلـى الكشـفِ عـن معلومـاتٍ كان السردُ يستطيعُ الوفاء بها، إنّ الحوارَ يكشفُ أصلاً عـن طوايـا المتحـاورين وخفايا نفوسهم، ويعبّرُ فـي لغتـه وتركيبـه... عـن المسـتوى العقلـي وطاقـة الـذكاء التي يمتلكها كلٌّ منهما"[٢٧]، لذا عمل السـاردُ هنـا جاهـدًا ليعـرف تفاصـيل مـا دار

بين الأعرابي والفتاة. وبما أنه هو المتمكّنُ من مكوّناتِ السرد، والمسيطرُ على الزمن والحيّز معًا، كما أوردنا ، فإنه قد اختار الليل – في الحكاية – زمناً لحدوثِ التفاصيل، على ما يوحي به الليلُ بمجالس السمر، وبالحكايات التي كانت تروى في مثل هذا الوقت، وكأنّ الناسَ كانوا يتخذون هذه الحكايات مجالاً للتسليةِ والترفيه عن النفس، أو بسبب ما يضفيه الليلُ على الأشياء من رهبةٍ وغموضٍ وسرية، وما يضفيه على الإنسان من شعورٍ بالبطء وثقل الزمن.

وبالنسبة للحوارِ في هذه الحكايةِ، فهو أحادي، سواء أكان طرفه السارد/الضيف، أو كانَ الأعرابيَّ. فالحكايةُ تخلو من حوارٍ ثنائي متبادلٍ بين شخصين: الضيف والأعرابي، أو الأعرابي والفتاة، بل إنَ الحوارَ ينقطعُ بعد كلامِ الطرفِ الأولِ للثاني، أو الثاني للأول. وهناك نوعٌ آخرُ من أنواع الحوار يظهر في الحكايـة، وهـو: الحـوار الـداخلي/المونولوج. مثـالُ ذلـك: قـول السارد/الضيف في بداية الحكاية: فقلتُ والله لا أبرحُ موضعي هذا حتى أعرف خبر الجارية والأعرابي.

وظهر هذا (المونولوج) في موضعين آخرين، حيث ظهر على شكل شعر قاله الأعرابي،

أولهما: عندما تأخرت ابنةُ عمّه عن موعد لقائهما،

ثانيهما: عندما جاء بالسبع مقتولاً.

والآن عودة إلى الحكاية: فقد انتظر الأعرابيُّ فتاته ولكنها لم تأتِ، ويتدخلُ الساردُ في هذه اللحظة، ويبدأُ بتشكيلِ خيوطِ الحكايةِ في لحظاتها الحاسمةِ، عندما يجعلُ من تأخرِ مجيء الجارية أمرًا مقلقًا، ليس للأعرابي فحسب ، بل للقارئ والسامعِ على حدٍّ سواء. وفي هذا الموقف المتأزم، اصطنع هذا الساردُ شعرًا، جعل يتحدثُ به على لسانِ الأعرابي، فكان هذا الشعر أداةً من أدواتِ السرد وتقنياته في الحكاية.

الاستشهاد بالشعر:

يكاد الشعرُ أن يكون وسيلةً فنيةً يلجأ إليها الساردُ في لحظات القلق والاضطراب التي تعتورُ العاشق، فيسوقُ على لسانه شعرًا يجسّدُ ذلك القلق، ويعكسُ به الموقفَ الداخلي المتأزم، والصراعَ المحتدم بين ضلوعه. فالشعرُ في مثل هذه المواقفِ يكون متنفسًا لهذا العاشق، ومرآة لكل ما يعتمل في داخله من عواطف مضطرمةٍ مضطربة، مما يجعله مناجاةً، أو تحاورًا مع (جوّانية الذات) تطفو خلاله دفقات شعوريةٌ كبيرة، ترتسم خلالها نفسيةُ قائله بكلِّ ما فيها من معاناةٍ وألم. وكثيراً ما يعبّرُ الشاعرُ العاشقُ بهذا الشعر عن آراء ومواقفَ لم

تكن لتظهرَ في غير شعر المناجاة. إضافة إلى ما يضفيه هذا الشعر على الحكايةِ من حيويةٍ، وما يشيعه في أحداثها من سرعةٍ ونشاط، كما هي الحالُ في حكايةِ "جناية السبع على العاشقين"، فالشعر لم يرد في هذه الحكاية جزافا، بل كانت له وظيفةٌ، تتمثل هنا في كونه حركةً دافعةً لها وعامل تطور الحركةِ الفنيةِ فيها إلى الأمام، بخاصة إذا جيء به للكشف عن لحظةٍ غير عادية، اقتحمت سيرَ الأحداث فيها، وهي – تحديدًا- عندما بدأ القلقُ يساور الأعرابي بسبب تأخر الحبيبة عن موعدها:

ما بال ميَّة لا تأتي لعادتها	أعاجها طربٌ أم صدّها شغلُ
لكنّ قلبي عنكم ليس يشغله	حتى الممات وما لي غيركم أمل
لو تعلمين الذي بي من فراقكم	لما اعتذرت ولا طابت لك العلل

وهكذا لجأ الساردُ إلى الشعرِ لإبرازِ الحالة الوجدانيةِ والقلق الطاغي الذي اعتور الأعرابي في هذا الموقف.ولا ننسى هنا أنّ " زاويةَ الرؤيةَ عند الساردالراوي متعلقة بالتقنيةِ المستخدمةِ لحكي القصة المتخيلةِ، والذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغايةُ التي تهدفُ إليها، وهذه الغايةُ لا بدّ أن تكون طموحةً، أي: تعبرُ عن تجاوزِ معينٍ لما هو كائن ... ويقصدُ من وراء هذا الطموح التأثير على المروي له أو القراء بشكلٍ عام" [٢٨] وهدف الساردُ هنا واضح، وهو كشفُ ما تنطوي عليه أحشاءُ العاشق ليمتعَ به السامعَ أو القارئ، الذي يجدُ في قصص العشاق مادةً تدغدغُ وجدانه، وتضربُ على وترٍ حسّاسٍ يقبع في إحدى زوايا قلبه الإنساني المشوق إلى تلك العاطفةِ الشفّافة. ولقد لمس الساردُ هذه الوظائفَ الهامةَ للشعر، فوظّفه توظيفًا ذكيًا في الحكايةِ، علاوةً على وظائفه الأخرى، ومنها تأصيل الخبر في الواقع" [٢٩].

لم يكتفِ الساردُ بإيراد الشعر على لسان الأعرابي[٣٠] في مواقف مؤثّرةٍ، بل زاد من تأثير هذا الشعرِ في الحكاية عندما جعل الأعرابيَّ يكشفُ عن اسم معشوقته فيه وهو (ميّ)، ولا ينُكرُ ما لهذا الاسمِ من ارتباط بالتصعيدِ العشقي الموروثِ من الحكايةِ الشعبيةِ. فقد ارتبط اسمُ (مي) بقصةِ (مضاض)، التي وردت في التيجان [٣١]. و(مي) أيضًا صاحبة النابغةِ الذبياني، وصاحبةُ ذي الرمة، وغيرهما من الشعراء. لقد غدا اسم (مي) مشهورًا، حتى "انتقل من مجالِ الدلالةِ على شخصيةٍ بعينها إلى مجالِ الرمزِ لأشياء يحكيها الناسُ ويقصون حولها الغرائبِ والعجائب" [٣٢]، مثل اسم ليلى وبثينة وعزّة، وغير ذلك من الأسماء.

لقد ترك الساردُ للأعرابي - من خلال الشعرِ الذي ساقه على لسانه - فرصة الإفصاحِ عن الدمع المتولّد من العشق لامرأةٍ غائبةٍ، فتنداح نفسُه لتبوحَ

عن أسرارِ العشقِ المدفونةِ في أعماقِ أعماقه، ويظهرُ حديثُ النجوى، وتثورُ في نفسه التساؤلاتُ، وتتزاحمُ في وجدانه الآهاتُ: فهو الذي يحملُ حزنه حتى الممات، ولا يوجدُ أملٌ ولا طموحٌ في الحياةِ إلاّ هي. ويتنامى الإحساسُ بتقديم نفسه فداءً وضحيّةً لها، وهذا بعينه الحب العقائدي القائم على الوفاءِ والإجلالِ للمحبوب. إنه تذلّلٌ عشقي يؤدي إلى قمع (الأنا) وقهرها إلى درجةِ التحللِ والاندثار ، المتمثل بقوله:

نفسي فداؤك قد أحللت بي سقمًا   تكاد من حرّه الأعضاء تنفصلُ
لو أن غاديةً منه على جبلٍ   لمادَ وانهدَّ من أركانه الجبلُ

"وهو نوع من إنهاك الذات فيما هو متباعدٌ مغرٍ" [٣٣]، والأعرابي في حكايةِ (جناية السبع على العاشقيْن) يبرزُ في شعره درجاتِ التحمل أكثر مما تبرزه الجبالُ، التي لو جربت العشقَ لمادت وانهدت واندثرت .

- ولكن، لا يُظنّ - هنا- أن التذلّلَ الذي أبداه الأعرابي اتجاه (الحبيبة الغائبة) يتناقض مع رجولته أو يشينها! بل إنّ هذا التذلّل بعينه يتسقُ ويتلاءمُ مع نظرية الحب عند العربِ، الذين يرون فيه "دليلاً على كرمِ الطبعِ وروح الفروسية" [٣٤] وهذا داود الأصبهاني يعدُّ من علامات المحبةِ استكانةَ المحبِّ لمحبوبه وخضوعه وذلّه[٣٥] ومثل ذلك أورده ابن قيم الجوزية، في "روضة المحبين". والحبُّ مبنيٌّ على الذلِّ، ولا يأنف العزيزُ الذي لا يذلُّ لشيء ذلَّه لمحبوبه، ولا يعدّه نقصاً ولا عيباً، بل كثيرٌ منهم يعد ذله عزّاً " [٣٦]، فلا ضيرَ - إذن - أن يبديَ الأعرابيُّ تذللاً لمن يحبّ. وهذا الشعرُ، الذي وُضع على لسانه في حالٍ من التذلّل، ليس إلاّ تأكيداً على الوجع العشقي المسكون به. وهو شعرٌ أُتيَ به ليكونَ تعبيراً أكثرَ وقعاً على نفسيةِ السامع، وليقدّمَ حالة الأعرابي للقارئ تقديماً وجدانياً يثيرُ التعاطفَ والشفقةَ، هنا يتخلّقُ عنصرٌ جديدٌ في الحكايةِ، وهو:

عنصر الانفصال واللاتلاقي:

واصطناعُ عنصرِ غياب الفتاةِ - بتزويجها من غير ابن عمها، ومن ثَمَّ موتها على يد السبع - يمثلُ جانبين:

الجانب الأول: الحرمان الطاغي، الذي يقفُ في وجه العاشقين[٣٧].

والثاني: يتمثلُ في اصطناع سببِ الانفصال، وهو هنا يتجسّدُ بالسبع، الذي قد يكون في كثيرٍ من الحكاياتِ ممثلاً للقمع العشقي الذي يصرُّ على الانفصالِ وعدم التلاقي، عند ذاك، يغدو العاشقُ بطلاً؛ لأنه يريدُ الانتقامَ من كلِّ الأشياء

التـي تحـولُ دون عشـقه. لقـد افتـرس السـبعُ الفتـاة، فاستشـاط الأعرابـيُّ غضـبًا، فاستلّ سيفه، واندفع إلـى الأجمـةِ، وقتـل السبعَ، وجـاء بجثتـه إلـى خيمتـه مظهـراً تشفيه بموته.

(فموتيفـة) السـيف/الانتقام هنـا تُشـهرُ فـي وجـه السـبع/التقاليد الاجتماعيـة الكابحةِ للعشق والخانقةِ له، ويأتي الشعرُ ليؤكدَ هذا الشروع بالانتقام:

ألا أيُّهـا الليـثُ المضـرُّ بنفسـه　　　هُبِلْتَ لقـد جرّتْ يداكَ لـك الشرّا
أخلفتنـي فـرداً وحيـداً مـدلّهاً　　　وصيّرتَ آفاقَ البلادِ بها قبْـرا
أأصحـبُ دهـراً خـانني بفراقِهـا؟　　　معاذ إلهي أن أكونَ بها بَـرّا

فالسبعُ شرٌّ ، والدهرُ شرٌّ، والتقاليدُ الاجتماعيّـةُ التـي تئدُ العشقَ شرٌّ، وكلُّ هذه العناصرِ تمثلُ وأدَ العشق؛ مما يؤججُ في نفس الأعرابي هاجس الانتقامِ، بل الثورة والتمرد[٣٨].

(فالموتيف) الذي يسطعُ في فضاء الحكايةِ العشقيةِ – في غالبِ الأحيان – هو امتناعُ أهل الفتاةِ عن تزويجها ممن شُهِر بحبها، ولو كـان ابنَ عمّها. وهذا (الموتيف) هو العنصر الرئيس في الحكاية العشقية العربية، وعليه تنبني أحداثُ الحكايـةِ وتتنـامى، كمـا هـي الحـالُ فـي الحكايـة التـي بين أيدينا، حيث أصبحت المعشـوقةُ زوجـةً لغيـر العاشـق. هذا (الموتيـف) لـه تـأثيرٌ لا يُسـتهانُ بـه علـى الحكاية: فهو يضفي عليها مزيدًا من التوترِ وسرعة في تتابع الأحداثِ. وغياب المحبوبة يشعلُ فـي قلب العاشقِ صـراعًا وغضباً عـارمين، ويخلّفُ غلالـةً من التشاؤمِ والاضطرابِ في نفسه، وربما أدى به ذلك إلـى الجنونِ أو الموتِ كمداً وحزناً، أو ربما دفعه إلى الانتحار.

نلمسُ فـي حكايـة (جنايـة السبع علـى العاشـقيْن) ثـورةً نفسيةً عارمـةً لـدى الأعرابـي، ولكنهـا ثـورةٌ (كامنـةٌ)، لـم يكن باستطاعته أن يظهرهـا علانيـةً، وإلاّ واجه ردعًا عنيفًا من المجتمع، تعزّزه الأعرافُ والتقاليد، لذلك، لم يستطع أن يجهر بما يعاني إلاّ في بعض السلوك (الخـارق) الـذي اخترعه الـراوي، ليُفرغَ فيه – أي الأعرابي– سخطه ولينفسَ بـه عن نفسه: إمـا بقتلِ السبع – وهذا مـا حصل – وإما بقولِ الشعر، وهو أمر لا مفرَّ منه فـي الحكايـةِ العشقية بعامـة؛ لأنّ هذا الأعرابي - وهو هنـا رمزٌ للعاشق المقموع– لا يملكُ شيئاً حيال كلّ العقباتِ إلاّ قولَ الشعر، أو القتلَ الرمزي للتقاليد أو السلطة المهيمنة، من خلال قتله للسبع . ولقد جعل الساردُ الأعرابيَّ يقوم بذلك كلِّه، فكان فعله ذاك نوعًا من الاحتجـاج الصـارخ علـى كـلّ العقبـات، وعلـى رأسـها تلـك السـلطةُ المهيمنـةُ الطاغية: العادات والتقاليد. وحتى هذه الثورة على التقاليد لم تكن لتقتصرَ على العشـاقِ فحسـب، بـل إنهـا لتبـدو

بقوةٍ في سلوك الآخرين- وربما دون وعي منهم-، ممن يبدون الشفقةَ عليهم والتعاطفَ معهم. وأكثرُ ما يظهرُ ذلك في نهايات الحكايات العشقية، حيثُ يعمد الساردُ إلى نهايةٍ تعوّضُ العاشقيْن في مماتهما، عما فاتهما في حياتهما، وهو: الدفن في قبرٍ واحدٍ[٣٩]، أو في قبرين متجاورين. فكأنّ الراوي/السارد (وصوته في كثيرٍ من الأحيان صدى لصوت القارئ) فكأنه يصرخ في وجه السلطةِ العليا المهيمنة/العادات والتقاليد: أما وقد عارضتم جمعهما في الحياة، فسنجمعهما رغما عنكم بعد الممات!

حروف العطف والتعاقب الحدثي

وفي ثنايا هذه الحكايةِ النموذج لحكاياتِ العشق في "مصارع العشاق"، تنسابُ جملٌ حكائيّةٌ قصيرةٌ، يترتبُ عليها استتباعٌ سريعٌ للحكايةِ بأكملها. وهذا التتابعُ في أحداثِ الحكايةِ ناتجٌ عن الربط المحكم بين أجزائها، وهذا الربطُ بعينه يوحي بالترابط وبالبناء الحكائي المتسلسلُ للحكاية. ويتصدرُ معظم هذه الجمل حرف العطف (الفاء)، الذي يرتّبُ الأحداثَ ترتيباً سريعاً؛ فقد جاء في مواضعِه بإحكام، بحيث لو خلت منه هذه المواضع لاختلّ التسارعُ والتتابعُ، ولفقد الحدثُ وقعَه وتأثيرَه. وهذا الحرفُ تواتر ثلاثين مرةً في أربعةٍ وعشرين سطرًا، وكان استعماله حاسمًا في كلِّ مرةٍ، بسببِ ما يوحي به من السرعة والترتيب المتعاقبِ في وقوع الأحداث، كلُّ ذلك بموسيقى سريعةٍ، وجملٍ قصيرةٍ تجعلُ القارئ أو السامعَ يتنقلُ بين تلافيف العباراتِ بقفزاتٍ سريعةٍ، زاد من سرعتِها إسقاطُ الزوائد، وتقليصُ الوصف، والتركيزُ على العناصرِ الموظفة لإظهار جدّيةِ الحدث، الذي لا يتنزّلُ - عادةً - في عنصر الوصف - كما أسلفنا- بل "يتخذُ موقفه في سرد الأفعالِ أو الأقوالِ" [٤٠] ونستطيعُ أن نجملَ ذلك كله بجدولٍ بعد قليل يوضحُ ما ذكرناه سابقًا.

ويلاحَظُ في الوحداتِ السرديّةِ السابقة أنّ هناك حرفين فقط من حروفِ العطفِ هيمنا عليها، واستعملا كرابطٍ بينها:

ففي الوحدات ١، ٢، ٣، كان الرابط بينها حرف (الفاء).

وفي الوحدات ٤، ٥، ٦، كان الرابط بينها حرف (ثم).

ولهذا دلالته: فالأحداث في الوحدات الأولى تسارعت وتتابعت، ولم توح بشيءٍ من الضيقِ والبرم؛ فانسابت الأحداثُ فيها انسيابًا سلسًا وسريعًا، كما بيّنّا أعلاه. ولكن، عندما بدأ الخوفُ والفزعُ يعتريان الأعرابي، بدا وقعُ الزمن ثقيلاً، وغدا القلقُ مزعجًا، فكان استعمالُ (ثم)، التي تفيد التراخي والتباعد الزمني بين الأحداثِ ذات العلاقة، لتوحي بثقل الساعات على الأعرابي، وبطء انجلاء الليل، الذي زاد القلقَ قتامةً، والظلمةَ حلكةً. ثم عادت (الفاء) للظهور

مرةً أخرى؛ لتجسّدَ تسارعًا بالأحداثِ من جديد، ولكن بوتيرةٍ تختلف عن تلك في الوحدات الأولى: فهي هنا تعكسُ قلقاً وحزنًا وانتحارًا، وما تبع ذلك من دفنٍ للعاشقين معًا. وهذا سيقودنا إلى الحديثِ عن الحدثِ وحركتِه ما بين التوازنِ وعدمه:

وحدة سردية رقم (١)	وحدة سردية رقم (٢)	وحدة سردية رقم (٣)
خرجتُ لنشدانِ ضالةٍ لي فآواني المبيتُ إلى خيمة ... فقلتُ ... فقال لي ... فنزلتُ ... فثنى وسادةً وأقبل علي فأكلتُ...	فبينما أنا بين النائم واليقظان .. . إذا بفتاة .. . فجلستْ وجعلتْ .. . ثم انصرفتْ فقلتُ .. .	فمضيتُ في طلب ضالتي ثم أتيتُه فأتى بقرى فبينما أنا بين النائم واليقظان .. . قلق الأعرابي فكان يذهبُ ويجيء
↓	↓	↓
الأحداثُ في هذه الوحدةِ متسارعةٌ متتابعة، وتسجلُ تعاقباً سريعاً ومهماً . فهي تبدأ أولاً بنشدانِ الضالةِ في الصحراء ، وتنتهي باستضافةِ الأعرابي للضيف ، وتقديم القرى له . هذا التتابعُ السريعُ للأحداث في هذه الوحدة يحملُ في ثناياه إشاراتٍ لبعض عادات العرب : من الكرمِ ودفءِ اللقاء ، وإبعادِ الشعور بالغربةِ عن الضيف ، بالسرعةِ الممكنة . ولقد كان لحرف (الفاء) الفضلُ في إظهار ذلك كلّه ، بما يوحيه من التتابعِ والتسارعِ واختصار الزمن.	عدمُ ورود (الفاء) إلاّ مرةً واحدةً هنا يوحي بتراخٍ وراحةٍ نفسيةٍ عند الأعرابي، الذي كان سعيداً بلقاء فتاته ، هذا اللقاء كان سبب هذه الراحة وذلك السرور . سببٌ آخر لارتياحه نفسيا هو : حديثه مع ضيفه وتبسطه بالكلام معه في مسامرةٍ ليليةٍ ظريفة.	تنوّعت حروف العطفِ هنا : فالفاء الأولى تفيد استتباع حدث نشدان الضالةِ مرةً أخرى ، واستمرارُ ذلك لوقتٍ ليس بالقصير. ودليلُ ذلك : استعمال ثمّ في (ثم أتيته). وبعد ذلك بدأت الأحداثُ بالتسارع مع تسللِ القلقِ إلى قلبِ الأعرابي ؛ فاستُعمِلت الفاء هنا للإيحاء بذلك .

وحدة سردية رقم (٤)

ثمّ أتاني ...
فأنبهني ...
ثم قال ...
ثم مضى ...
ثم جاء ...
فوضعها بين يدي
ثم أخذ ...
ومضى ...
ثم أنشأ

↓

يبدو استعمال حرف (ثم) هنا مكثفاً :فهو يفيدُ التراخي ، بمعنى : أن الأعرابي ترك ضيفه ينامُ طويلاً دون إزعاج، بعد ذلك أيقظه ليبثَّ له قلقه وشكوكَه وخوفه. ورود (ثم) ٦ مرات هنا يوحي بأمور عدة، علاوة على ما سبق، منها:تباعدُ الأحداث، وامتدادُها ببطءٍ وكآبةٍ على مدى ساعاتِ الليلِ الطويل ، الذي قضاه ينتظرُ فتاته بخوفٍ وقلقٍ وشكٍّ أن يكونَ السبعُ قد افترسها ، ثم وقوعُ المصيبة بموت الفتاة، والحزنُ الشديد الذي اعتراه ما بين إحضار جثتها، وانطلاقُه لقتل السبع. "إنّ اصطناعَ حرف (ثم) هنا فصلاً بين الحدث والآخر لا يعني تمييع الحدثِ التالي، وإنما هي تقنيةٌ السنيةٌ مقصودةٌ للدلالة على تباعد التعاقب نسبياً ليكونَ أنكأ للشخصيةِ المصبوبِ عليها العذاب، وألمَّ بها " [٤٢]

وحدة سردية رقم (٥)

ثمّ أقبل عليّ ...
فقال: ...
فمنعني أبوها
فزوّجها ...
فخرجتُ من مالي كلِّه
فكانت إذا وجدت ...
فحدّثتني وحدّثتها
فأسألك بالحرمةِ ...
وادفنّا
واكتبْ على قبرنا ...

↓

في هذه الوحدةِ تتتابعُ (الفاءات)، وتتولّدُ الأحداثُ مع كلِّ واحدةٍ منها ، متسارعةً تسارعَ أنفاسِ الأعرابي ، الذي كان يروي حكايته مع عمّه (والد حبيبته) الذي رفض تزويجه إياها ؛ فكان أن فقدها عندما تزوّجت من غيره ، وكان فقداً سريعاً ، ولكنّهما ما لبثا أن تقابلا أيضاً . ثمّ كان الفقدُ الثاني سريعاً ، وهو موتُ الفتاةِ على يد السبع الذي افترسها .
أما ورود (الواو) في العبارتين الأخيرتين في هذه الوحدة، فذلك للتدليلِ على تعاقبٍ حدثي سيطرأُ بعد قليلٍ وهو : موت الأعرابي ، ودفنه مع فتاته في قبرٍ واحدٍ ، وكتابة الشعر _ الذي أوصى بكتابته – على قبرهما .

وحدة سردية رقم (٦)

ثمّ اتكأ على سيفه
فخرج من ظهره
فسقط ميتاً
فلفّفتُهما
وحفرتُ لهما
فدفنتهما في قبرٍ واحد
وكتبتُ عليه كمّا أمرني

↓

يُلاحظ في هذه الوحدةِ تنوّعَ حروف العطفِ ما بين (الفاء) و(ثمّ) و(الواو)، وهذا تنوّعٌ اقتضاه تنوّعُ الأحداثِ:
فالحرف (ثم) يوحي بمرور وقتٍ ليس بالقصيرِ بين روايةِ الأعرابي لحكايته وبين اتكائِه على سيفه ليقتلَ نفسه؛ حيث كان بحالةٍ نفسيةٍ مضطربةٍ، وقد غلبه الحزن والغضب، فبثّ ذلك في بيتين من الشعر ، وأوصى ضيفه أن يكتبهما على قبريهما -أي الأعرابي وفتاته-.
وأمّا (الفاء)، فإنها هنا توحي بسرعةِ انتهاء الحدثِ الثاني ، وهو انتحارُ الأعرابي بقتلٍ نفسه بسيفه ، ووقوعُه مباشرةً وقد فارق الحياة ، ومن ثَمَّ سرعة تكفين الضيف للعاشقين المقتولين ، ودفنهما معاً في قبرٍ واحد، وبعد ذلك كتابة البيتين عًلى قبرهما، كما أوصى الأعرابي .

الحدث بين التوازن وعدم التوازن:

يُعرَّفُ الحدثُ بأنه "رصدٌ للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادةٍ حكائيةٍ تقومُ على جملةٍ من العناصر الفنيةِ والتقنيةِ الألسنيّة"(٤١). وحتى تكونَ الحكايةُ حكايةً، ينبغي أن يتوفر فيها حدثٌ واحدٌ على الأقل.

ولعلّ أبرز ظاهرةٍ حكائيةٍ تمسُّ الحدثَ مباشرةً في الحكايةِ، أيةِ حكايةٍ، هي ظاهرة: التوازن وعدمه. وهي ليست ظاهرةً عابرةً في الموادِّ السرديةِ الحكائيةِ، بل إنها إحدى التقنيّات التي يعمدُ إليها الساردُ، وتؤلّفُ أهمَّ دعائمِ البناء الداخلي لأيّةِ حكايةٍ، والقاعدةَ التي تنطلقُ منه حركةُ الأحداثِ فيها. فلا تكونُ هناك حكايةٌ إلاّ بتغيُّرِ مسارِ الأحداثِ فيها، وانتقالها من الرتابةِ إلى الاضطراب، معنى ذلك: "أنّ النص الحكائي ينتقلُ من حالةِ الاستقرار/التوازن إلى حالةِ الاضطراب/عدم التوازن عندما يتدخلُ عنصرٌ ما يكون عادةً شخصيةً محوريةً " (٤٢)، أو طارئًا فجائيًا، يؤثرُ على الأحداثِ صعودًا أو هبوطًا. ومع ذلك، فليس هناك موقعٌ محدّدٌ تظهرُ فيه حركةُ (عدم التوازن) في الحكايةِ بشكلٍ عام. ويتفاوت هذا الموقعُ في الحكايات: فإما أن تظهرَ هذه الحركةُ في بداياتِ الحكايةِ؛ فتبنى عليها أحداثها التالية، وإما أن يكونَ هناك سردٌ وتمهيدٌ له، ثم تبرزُ هذه الحركةُ بعد ذلك. بمعنى: أن تبدأَ الحكايةُ قبل ظهور عنصرِ (عدم التوازن) الذي أشرنا إليه. وحكاية (جناية السبع على العاشقين) تنتمي إلى النوع الثاني؛ لأنّ هذا العنصرَ بدأ بالظهورِ عندما أخذ الشكُّ يتمكنُ من نفس الأعرابي أن يكونَ قد أصاب فتاتَه مكروهٌ، أو أن يكونَ السبعُ قد افترسها. وقد مهّد لذلك خلال حديثه مع ضيفه، بأن فتاته تجتازُ غيضةً في طريقها إليه، وهو لا يأمن السبعُ عليها، ووقع ما وقع. وعلى هذا تكون الحكايةُ قد سارت كالآتي:

سرد (تمهيد للسرد) ← عدم توازن ← توازن (توازن مضطرب)

- نشدان ضالة في الصحراء.
- تبسط الأعرابي بالحديث مع الضي
- مجئ الفتاة ليلاً الى الاعرابي وحديثهما معاً حتى الفجر وما أعقب ذلك من راحة نفسية ورضى في نفس الاعرابي

تأخر الفتاة عن موعدها
- قلق الأعرابي
- مصرع الفتاة على يد السبع

- حديث الأعرابي للضيف
- حكايته مع ابنة عمه التي تزوجت من غيره
- قتل الاعرابي السبع بسيفه
- تكفين الضيف للعاشقين

نرى هنا، أن السرد في بداية الحكاية لم يكن هادئًا منسابًا، بمعنى: أن يكون التوازن قد سيطر عليه؛ لأن الأعرابي كان يعيش أصلاً في حالةٍ من عدم التوازن بسبب ما كان يعتريه من حزن دفين وغضبٍ مكبوت، كان سببُه عدمَ تزويجه ممن أحب، لذلك لم نذكر أن الحركةَ تسيرُ كما يلي:

توازن ← عدم توازن ← توازن

واستعادة التوازن في الحكاية لا يعني أن الاستقرارَ قد عاد إلى فضاءِ الحكاية وإلى شخصيتها المحوريةِ تحديدًا؛ لأن استعادةَ التوازنِ هنا كان في حدِّ ذاته عدمَ توازنٍ آخر، أو هو توازنٌ من نوعٍ آخر. فالحدثُ لم يعد إلى سابقِ عهدِه، أي إلى الحالةِ التي كان عليها سابقًا لأن تغيرَ حاله في المراحلِ الأخيرةِ من الحكايةِ حال دون العودةِ إلى ما قبل ظهورِ عنصر عدم التوازنِ، وهو ظهورُ السبعِ وافتراسه للفتاة، ومن ثمّ قتل الأعرابي نفسه بسيفه، إلاّ إذا اعتبرنا موت الأعرابي سكونا أشاع في نهاية الحكايةِ استقرارًا بعد اضطراب.

وبعد،

فإن حكايات العشق، وإن كانت تبدو بسيطةً ساذجةً، إلاّ أن قراءةً أخرى لها معمّقةً تفجرُ فيها معطياتٍ فنيةً متعددةً، كان يُعتقدُ أنها خلوٌّ منها تمامًا، ومثل هذه القراءةِ ستظهرُ بأن بعضَ هذه الحكايات عبارةٌ عن خليةٍ تتحركُ داخلها تقنياتٌ وعناصرُ تتدافعُ بقوةٍ، تحتاجُ إلى الكشفِ عنها، والوسيلةُ إلى ذلك: احترامُ النصِّ، على اعتبار أنه عملٌ حكائيٌّ ذو سماتٍ فنيةٍ خاصةٍ ، وحسنُ الظنِّ به، وذلك بعدم إطلاقِ صفةِ السذاجةِ والبدائيةِ عليه. فالمطلوب من القارىءِ "أن يوجدَ العناصرِ الغائبة لكي يحقق بها للنص وجودًا طبيعيًّا أو قيمةً مفهومةً، والنص – أي نص– يعتمد على هذه الفعاليةِ اعتمادًا كاملاً وبدونها يضيع. هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر، فإن مثلَ هذه الحكاياتِ تُعينُ على تلمُّسِ السلوك الاجتماعي والمعتقد الثقافي من أجل فهم نمط حياة ومنهج تفكير المجتمعات التي عاش فيها أبطالُ تلك الحكايات، علاوةً على الحقبةِ الزمنيةِ التي عاشوا فيها، والتي ربما أغفلها التاريخ؛ لأنها كانت خارج اهتمامات رجاله، وبعيدةً عن دائرة الأحداث التي كانوا يؤرِّخون لها.

الهوامش والمراجع

(١) داود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٢، ط١ ، ٣٨٥/٢.

(٢) آثرنا هنا اعتماد كلمة (حكاية) على غيرها من الكلمات؛ لأن ما ورد حول العشاق من أخبار وقصص تتصدره كلمات مثل: روى، وحكى، وأخبر، وكلها بمعنى الحكي، أي: أن يسرد راوٍ مادة حكائية على مروي لهم حول شخصية بعينها تتنامى حولها الأحداث.

(٣) انظـر: **Gustav Richter, zur Entshtehungsgeschichte der arabischen Qasida, Zeitschrift der deutschen morgenlaendischen Gessellschaft , 92 , 1938 , p 555.**

(٤) ذكرنا أنه فن، ذلك لأن "تلك المادة الحكائية قد تتحول إلى قصة فيها كل عناصر القصة الفنية تقريبًا" انظر: عبد الله محمد حسن، الحب في التراث، عالم المعرفة،، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٨٣، وكتاب الفرج بعد الشدة للتنوخي، دراسة تحليلية، مجلة عالم الفكر ، ١٩٨٣، المجلد ١٤، العدد ٢.

(٥) عبد الحميد إبراهيم ، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٩٤ .

(٦) أعني هنا: حكايات العشق العذري: فحكايات الحب الحسي الإباحي قليلة سريعة الاندثار، لم توضع لها كتب مستقلة، ودليل ذلك العدد الكبير لتآليف النوع الأول من العشق وحكاياته.

(٧) جعفر السراج، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، د.ت.

(٨) أنظر ما كتبته لويزا أنيتا جيفن في **Theory Of Profane Love Among The Arabs : The Development Of The Genre , New York / New York University Of London Press LTD . University Press, London / 1971 pp 24-27**

(٩) والعشق هو فرط الحب. لسان العرب، مادة عشق، حتى إن سقراط الحكيم قال: "العشق جنون"، وهو ألوان كما أن الجنون ألوان. انظر: جعفر السراج، مصارع العشاق، مرجع سابق، ١٥/١.

(١٠) جعفر السراج ، مصارع العشاق ، مرجع سابق ، ٢:١٠٤-١٠٦، داود الأنطاكي ، تزيين الأسواق في أخبار العشاق ، مرجع سابق ، ١ :١٢٩ ، الوشّاء، الموشى أو الظرف والظرفاء ، تحقيق كمال مصطفى ، طبع الخانجي ، القاهرة ، ط٢، ١ : ٨٢

(١١) لقد حاول رواة قصص العشق وجامعوها أن يضعوا في سياق هذه القصص "ما يوحي إلى القارىء بأنها لم تُفضِ إلى ارتكاب محرم أو إلى الزنا على وجه التحديدد" انظر: عبد الله، كتاب الفرج والشدة للقاضي التنوخي، دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص ٩٠.
وانظر ما قاله أيضا حول المعشوقة التي تزوجت من غير حبيبها، وعلاقتها بمن تحب. نفسه، ص ٨٩ وما بعدها.

(١٢) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ط١ ، ص ٢١٩ .

(١٣) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ط١، ص ١٧١.

(١٤) نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٧٦.

(١٥) "المادة القصصية غير ثابتة، وانه يحدث أن يتحول الخبر الساذج الوجيز إلى قصة مركبة ممتدة المراحل.
انظر: عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٢٨٧ .

(١٦) انظر : محمد حسن عبد الله، الحب في التراث، مرجع سابق، ص ٢٨٧ .

(١٧) عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(١٨) خبر خروج السارد إلى البادية لنشدان ضالة.

(١٩) عبد الحميد إبراهيم ، قصص العشاق في العصر الأموي، مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .
وهذا قريب مما قاله (بروب) حول مفهوم الوظيفة، حين قال: على الرغم من تغير أسماء وخواص الشخصيات ، إلا أن الوظائف لم تتغير.
انظر: فلاديمير بروب، فورمولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي بجدة، ٥٦، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م،ط١، ص٧٥-٧٧، وص ١٣٥.
وانظر: حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١ ، ط ١، ص٢٨.
وانظر أيضًا : البشير الوسلاتي، القص في أخبار الفرج بعد الشدة، للقاضي التنوخي، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٤١ ، سنة ١٩٩٧، ص ص ٩١ – ١٢٧.

(٢٠) محمد حسن عبد الله، الحب في التراث، مرجع سابق، ص ٢٨٨.

(٢١) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص١٢٧.

(٢٢) وهو هنا يقدم نفسه " على أساس أنه أعلم بكل تفاصيل السرد وجزئياته داخل العمل السردي ، وحين يكون هذا السارد بعض ذلك يطلق على هذه الحال (الرؤية من الخلف)"
انظر : عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، مرجع سابق، ص ١٠٦ .
وانظر أيضًا : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١٦٦.

(٢٣) عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ٢٠ .

(٢٤) البشير الوسلاتي، القص في أخبار الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، مرجع سابق ، ص ص ٩١ – ١٤٧

(٢٥) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ط١،ص ٣٦ .

(٢٦) محمد حسن عبد الله ، الحبّ في التراث ، مرجع سابق ، ص ٢٨٨ .

(٢٧) البشير الوسلاتي ، القص في الفرج بعد الشدة ، مرجع سابق ، ص ١٣٢ .

(٢٨) حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

(٢٩) البشير الوسلاتي ، القص في الفرج بعد الشدة ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

(٣٠) وكان ذلك في مواقف ثلاثة : موقف انتظار المحبوبة ، وبعد أن صرعها السبع ، ثم قبيل انتحاره.

(٣١) ابن وهب بن منبه ، التيجان في ملوك حمير ، حيدرآباد ١٣٧٤ هجرية ، ط١، قصة (مضاض ومي) ص ١٨٨-١٩٧ . ولا بد من ذكر خبر دفنهما معا في موطن الموت ، والتفاف شجرتي نخيل فوق قبرهما : إذ اجتمعا حيث لا يستطيع أحد أن يفرقهما ، وبهذا تحققت أمنيتهما في الاجتماع بعد الموت.وكانت "مي" قد طلبت ذلك في آخر لحظاتها قبل توديع الحياة، مخاطبةً ابنة عمها: قولي لأبي يدفنني بالدوحتين بجوار مضاض.
انظر: فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع) ،دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ٩٦.
وكذا بطل حكايتنا ، فإنه لم يجتمع مع حبيبته في الحياة واجتمعا بعد الموت ، وأعانهما على ذلك – بعد موتهما – السارد حيث كفنهما في ثوب واحد ودفنهما معا في قبر واحد أيضا .

(٣٢) عبد الحميد إبراهيم، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، مرجع سابق، ص١٦٧ .

(٣٣) طاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١، ص ١١٢.

(٣٤) حتى إن بعض الشعر في التذلّل يُعزى إلى ملوك وخلفاء ، مثل: الحكم بن هشام ، الذي نسب إليه هذان البيتان :

ظلّ من فرطِ حبّه مملوكا ولقد كان قبل ذاك مليكا
هكذا يحسنُ التذلّلُ بالحرِّ إذ كان في الهوى مملوكا

"فطابع الفارس في عاطفته أن يتجلد ويثبت لأخطر الأهوال، ولكنه يلين ويضعف أمام ما يهدد عاطفته...يبكي في يسر من أجل حبه، لا يذل من ذلك ولا يخزى، وهو بكاء الفارس ...نجد البأس والجلد والمثابرة والحمية متلازمة مع الدماثة والرقة، والخضوع لسلطان العاطفة، والجانبان لا يتناقضان في نفس الفارس ولكن يتكاملان".
انظر: محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.

(٣٥) أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني (ت ٢٩٧هـ) في كتاب الزهرة، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن، ١٩٨٥، الباب السادس (التذلل للحبيب من شيم الأديب)، ص ١٠٠-١٠٧، يورد أبياتاً في ذلك منها هذان البيتان:

إن الهوان هو الهوى نقص اسمه فإذا هويت فقد لقيت هوانا
وإذا هويت فقد تعبّدك الهوى فاخضع لألفك كائناً من كانا

(٣٦) ابن قيّم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٧٥هـ، ص ٢٨٢، حيث يورد أبياتا في ذلك منها هذا البيت :

تذلّلْ لمن تهوى لتكسب عزّةً فكم عزّةٍ قد نالها المرءُ بالذل

(٣٧) كان أبطال العشق يرون أنه لا صلة لهم فيما وقع ، ولا يملكون له تحويلاً وليس بيدهم شيء . يقول جميل لابن عمه وقد لامه:" يا أخي، لو ملكتُ اختياري لكان ما قلتَ صواباً ، ولكني لا أملكُ الاختيار، وما أنا إلاّ كالأسير لا يملكُ لنفسه نفعًا."
أبو الفرج الإصفهاني، الأغاني ، طبعة دار الكتب ، القاهرة، د.ت ٨: ١٤٩.
وهناك من قال:" وبما أن العاشق العذريّ يحقق تجربته العاطفية المتقدة عن طريق

الحواجز والعوائق التي تحول دون وصوله إلى معشوقته، وشفاء غليله منها. نراه دومًا يبحث ، بصورة لاشعورية، عن هذه العوائق؛ لتكون ذريعةً له ولها لكي يفترقا مرة أخرى بعد لقائهما، فيتجدد الحب وتستعر ناره من جديد".
صادق جلال العظم، الحب والحب العذري، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣٨) مهما حاول " من عُني بقصص الحب أن يحمل الواقع بشيء من توشية الخيال ، فإن الصورة ستبقى نابضة بصدق ما كان وما سيكون من صراع الهوى والإرادة ، وتعاكس الشرعية والتمرد"، انظر: عبد الله ، كتاب الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، مرجع سابق، ص٩٠.

(٣٩) وربما يكون هناك تأثير ديني جاء من الحديث الشريف: " أُتِيَ النبي ﷺ يوم أُحُد بعبد الله بن عمرو بن حرام، وعمرو بن الجموح قتيلين، فقال: ادفنوهما في قبر واحد، فإنهما كانا متصافيين في الدنيا" جعفر السراج، مصارع العشاق، مرجع سابق، ص ١٠٦.
الصورة ستبقى نابضة بصدق ما كان وما سيكون من صراع الهوى والإرادة .

(٤٠) البشير الوسلاتي ، القص في الفرج بعد الشدة ، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٤١) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق ، ص ١٩.

(٤٢) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الثقافي، جدة، رقم ٧٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص ٨١.

الفصل الثالث

الحكائية ودلالة السرد

في كتاب

سلوان المطاع في عدوان الأتباع

لابن ظُفُر الصقلي

[ت ٥٦٥هـ / ١١٦٩م]

-حكاية سابور بن هرمز وقيصر الروم-

الحكائية ودلالة السرد في كتاب

سلوان المطاع في عدوان الأتباع

لابن ظُفُر الصقّلي

تقديم

ينطوي الموروثُ العربيُّ على حجم كبيرٍ جداً من الحكايات والقصصِ والأخبار، التي كانت - ولا تزال- تمدُّ الانسانَ العربيَّ بزخمٍ هائلٍ من النماذجِ البطوليةِ، والتجاربِ الإنسانية الثرّةِ. ولم يكن ميلُ الإنسان العربي إلى القصِّ والحكي منذ العصورِ الأولى للحكاية هو التسليةَ فحسب، بل كان -أيضاً- وسيلةً للتعبيرِ عن رغباتِه وميولِه، وتطلعاتِه وآمالِه. فكانت تلك الحكاياتُ والقصصُ تمدُّه بالقوّةِ، وتحثُّهُ على الصمودِ، وتبعثُ في نفسِه الرغبةَ في التشبُّتِ بالحياة، وذلك من خلال محاكاةِ النماذجِ البشريةِ التي تتمحورُ حولها أحداثُ الحكايات، وقصصُ العجائب تلك، ومن خلالِ ماكانت تبعثُه هذه النماذجُ في نفس قارئها من انفعالاتٍ تُؤْنسُه في وحشتِه وتضيءُ له ظلامَ نفسِه، حتى إنه ليتخذُها نبراسًا له في مسيرة حياته، فتداعبُ أحلامَه بحكمٍ عادلٍ وحياةٍ مستقرة.

وسلوانات ابن ظفر الصقلي[١]، موضوعُ هذه الدراسةِ، لا تخرجُ عن هذا الإطار، فدلالاتُها تومئُ إلى العدلِ المنشود، وإيماءاتُها ترنو إلى استقرارٍ طالما تمناه إنسانُ عصرِه، ومغزاها يركّز على الحريةِ التي هي حقٌّ مشروعٌ للإنسان، فاتخذ هذا المؤلفُ من القصةِ الشعبيةِ والخرافيةِ[٢] وسيلةً للتعبير عما كان يودُّ توصيلَه إلى قارئِه الضمني[٣].

في هذا السياق، تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ العصرَ الذي عاش فيه ابنُ ظفر الصقلّي، وهو القرنُ السادس الهجري، كان عصرَ الانقساماتِ والنزاعات السياسية في مصرَ والشام، بين شيعةٍ وسنة، وبين عربٍ وترك[٤]، فأضعفتْ هذه النزاعاتُ والانقساماتُ المسلمين، وأدتْ إلى استيلاءِ الصليبيين على معاقِلهم في أنطاكيةَ وبيتِ المقدس وقيساريةَ وعكا وبيروتَ وصيدا وطرابلس في بلادِ الشام، وهزيمةِ الفاطميين في مصر. ولا شكَّ أن ذلك كلَّه كان له أثرُه على ابن ظفر، وبخاصةٍ في كتابه: سلوان المطاع في عدوان الأتباع[٥]، فتمحورتْ أهدافُه في هذا الكتاب "حولَ تجديدِ الوعي بإمكانيةِ استمرارِ الدولةِ وتنظيمها وبنائِها على الإيمان، وكذلك تطوير النظم بالاستنادِ إلى الصورةِ القديمة المثالية لدولةِ الخلافةِ الإسلامية ... بإحداث تغييرٍ اجتماعي أخلاقي ضمنَ حدودٍ قانونية، وفي إطار المسؤوليةِ السياسية والأخلاقيةِ للفردِ والجماعةِ

والحاكمِ والمحكوم ..."[٦]. والمؤلفُ - وإن هو لم يذكرْ ذلك صراحةً -إلا إنه ضمّن سلواناتِه ما يومئُ إلى الحالةِ السيئةِ التي كانت عليها البلادُ في تلك الفترةِ، مما كان يشغلُ بالَه، وبالَ كلِّ عربيٍّ مسلمٍ آنذاك. حتى إن القارئ ليلمسُ في حكاياتِه الخوفَ على الأمة، وكذا الأملَ في أن تتبدّلَ الأحوالُ تلك بأحسنَ منها. ففي حكاياتِه كلِّها، وحتى في قمةِ تأزُّمِها، يتجسّدُ الأملُ عنده (بمنقذٍ)، يتّخذُ عنده شكلَ الحكيمِ مرةً، والوزيرِ مرةً أخرى، ورجلِ الدين مرةً ثالثة[٧]، فكان هذا (المنقذُ) يظهر في الوقتِ المناسب ليقودَ شخصياتِ الحكايةِ الرئيسية إلى بِّر الأمانِ من خلال نصحٍ يُسديه، أو عملٍ يقومُ به. وهذا (المنقذ) يشكّلُ خطًّا واضحًا يربطُ الحكاياتِ جميعَها، في السلواناتِ الخمس، على تعدُّدِ واختلافِ موضوعاتِها.

كتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع[٨]:

هو كتابٌ في أدبِ المرايا وسياسةِ الملوك، "يعتمدُ على الأخلاقِ والقيمِ كمنطلقاتٍ أساسيةٍ في الإرشادِ والتوجيهِ السياسي، وهو تصويرٌ حيٌّ لظروفِ الحياةِ السائدةِ وللواقعِ الاجتماعي وتجربةِ الأمةِ التاريخية"[٩].

يضمُّ هذا الكتابُ - إلى جانبِ الأمثالِ والحكمِ والأخبار- حكاياتٍ شعبيةً، وأخرى خرافيةً. وهذا البحثُ يتخذُ من المادةِ الحكائيةِ فيه منطلقًا، يرتكزُ إليه في محاولة إبرازِ ملامح السرديةِ وتقنياتِها ودلالاتِها في حكاياتِه، وتحديداً في حكاية (سابور وقيصر الروم)، التي تضمنتها السلوانةُ الثانية.

استهلَّ ابنُ ظفر كتابَه (سلوان المطاع) بمقدمةٍ قصيرةٍ، عرض فيها مضمونَ الكتابِ، ثم خصّصَ السلوانة الأولى للحديثِ عن التفويضِ في الأمور، ضمّنها حكاياتٍ تدورُ في فلك الموضوع الذي اختاره عنوانًا للسلوانة: فيأتي بقصةِ مؤمنِ آلِ فرعون في محاولةٍ منه لكشفِ عواقبِ الغدرِ والخيانة، ثم لا يلبثُ أن يُتْبِعَها بحكايةِ الوليدِ بن يزيدَ بنِ عبد الملك مع ابنِ عمّهِ يزيدَ بنِ الوليد، وهي حكايةٌ تاريخيةٌ معروفةٌ، تتولّدُ عنها حكايةُ صراعِ عبد الملك بن مروانَ مع عمروِ بن سعيدٍ الأشدق وعبدِ الله بن الزبير. وقد أورد المؤلفُ/القاصُّ هذه الحكايةَ كحكايةٍ داعمةٍ للحكايةِ الأولى.

وكعادته في (سلواناتِه) يسوقُ ابنُ ظفر حكايةً أخرى على لسانِ الحيوان وهي حكايةُ "ظالم والحية"، ليدعمَ الفكرةَ المطروحة في الحكايةِ الأم. وفي نهايةِ السلوانةِ، يوردُ المؤلفُ حكايةَ الأمينِ والمأمون، ثم حكايةً أخرى مستوحاةً من التاريخِ الفارسي.

ويخصّصُ ابن ظفر السلوانةَ الثانيةَ للبحثِ في موضوعِ التأسّي، وبعدَ أنْ يُظهِرَ أهميةَ المواساةِ في تخفيفِ الآلامِ والأحزان، نراه يحشدُ عددًا من الآيات

الكريمةِ والأحاديثِ النبويةِ الشريفة، وكذلك الأمثال، لهذا الغرض. ثم يسوقُ حكايةَ "سابور بن هرمز الفارسي وقيصر الروم"، التي استغرقت البابَ بأكمله، وقد تولّد عنها عددٌ من الحكاياتِ، منها ما هو شعبيٌّ، ومنها ما هو خرافي. وهذه الحكايةُ ستكونُ موضوعَ هذه الدراسة، كنموذج على حكاياته الأخرى.

وفي السلوانةِ الثالثة، يدور الحديثُ - هناك- حولَ الصبرِ وفضائِله، ويوردُ فيها حكايتين: الأولى: حكاية كسرى أنو شروان والفيلِ الهائج. والثانية: حكايةُ جرأةِ موسى الهادي وتصدّيه للخارجي الذي حاول قتلَه. لكنَّ المؤلفَ يستكملُ الهدفَ من هذه السلوانةِ بإيراد حكاية: طمع كسرى أنو شروان بأرضِ الأركنِ ملكِ الهند، وهو لا ينسى -في أثناء ذلك- أن يوردَ بعضَ حكاياتِ الحيوان - الخرافية- التي تكشفُ من خلالِ الرمز فيها عواقبَ الجهلِ والتسرع.

وأما السلوانةُ الرابعةُ - سلوانة الرضى- فتضمنُ من الحكاياتِ: حكاية يزدجرد الأثيم وولي عهده بهرام، وهي حكايةٌ تكشفُ فظاظةَ الطباعِ وعاقبةَ التسرّعِ في الأعمالِ والأقوال. وهذه السلوانةُ -كسابقاتها- تتضمّن حكايةً إطاريةً، وهي التي أشرنا إليها قبل قليل، وحكاياتٍ متولدةً عنها، وهي أربعُ حكاياتٍ، ما بين الشعبيةِ والخرافية.

ويخصّصُ ابن ظفر السلوانةَ الخامسةَ للحديثِ عن زهدِ الملوك، ويفصّلُ الموضوعَ في خمسِ حكاياتٍ مستوحاةٍ من تاريخِ فارس والتاريخِ الإسلامي.

أنواع الحكاية في كتاب سلوان المطاع وشكل الحكي فيها :

امتزجت الحكايةُ الشعبيةُ بالخرافةِ في كتابِ "سلوان المطاع"، بحيث كوّنا معًا مبنىً حكائيًا متكاملاً، سارا فيه معاً إلى غايةٍ محددةٍ، وضعها المؤلفُ للكتابِ مسبقًا.

والحكايةُ الشعبيةُ في هذا الكتابِ لم تتعدَّ إطارَ "خبرٍ وثيقِ العلم بحدثٍ قديم، وقد انتقل عن طريقِ الروايةِ الشفوية من جيلٍ لآخرَ حتى تلقّفَه المؤلفُ، ووظّفه، بحيث تكونُ مرآةَ زمانِه وما يتلاطمُ فيه من أحداثٍ ذاتِ خطر"(١٠). معنى ذلك: أن هذه الحكاياتِ تختصُّ بالحوادثِ التاريخيةِ الصّرفةِ وبالأبطالِ الذين يصنعون التاريخَ. وهذا ما لاحظناه خلالَ عرضِنا لمضمونِ الكتاب. وأما ما وصفناه بالخرافيةِ من حكايات هذا الكتابِ، فهي "تلك التي تلتقي فيها ظاهرتان للطبيعةِ الإنسانية: ظاهرةُ الميلِ إلى الشئِ العجيبِ، وظاهرةُ الميلِ إلى الشئِ الصادق والطبيعي فحيث تلتقي هاتان الظاهرتان توجدُ الحكايةُ الخرافية"(١١). فحكاياتُ ابن ظفر الصقلي امتزج فيها الواقعُ والخيالُ معاً. وأما الواقعُ فذاك الذي يمدُّ الحكايةَ بتجارب الحياة التي تعاقبتْ مع الأيام وتراكمتْ مع السنين، بيدَ أنَّ هذا الواقعَ يبقى ناقصًا، ولا يكتملُ إلاّ بالخيالِ الذي يُؤخذُ من

القصصِ الخرافي السابق، الذي يزخرُ به التراث، ويعتمدُ عليه الموروثُ الشعبي في التعبير عن فكره ومعتقداته؛ لأنَّ هذا القصصَ الخرافيَّ قادرٌ على تفسيرِ الغريبِ، وتبريرِ وقوعِ غيرِ المنطقي من الأحداث. والحكايةُ الخرافية، التي كانَ لها دورٌ أساسيٌّ في إيصالِ فكرِ المؤلفِ إلى متلقّيه في "سلوانِ المطاع" تتمثّلُ في حكايتين من حكايات الحيوان، وهما: حكايةُ الفرسِ والخنزيرِ وحكايةُ الغزال والظبي. صحيح أنَّ الشخصياتِ الأساسيةَ في حكاياتِ الحيوان، عادةً وكما في (سلوان المطاع)، هي شخصياتٌ غيرُ إنسانيةٍ، إلا أن الطابعَ الغالبَ على هذه الحيواناتِ في سلوكِها وتفكيرها وأحاديثها هو الطابعُ الإنساني. فقد أرادها المؤلفُ كذلك لتمثّلَ البشرَ على اختلافِ صنوفِهم. والحكاياتُ التي اعتمدها المؤلّفُ في كتابه هي حكاياتٌ رمزيةٌ، ولكنّها بسيطةٌ تتّفقُ مع المستوى العقلاني للحِكَمِ والأفكارِ التي تعبّرُ عنها هذه الرموزُ غيرُ البشريةِ، فمثلُ هذه الرموزِ "تتوسَّلُ شكلاً بسيطاً لتبليغِ البعيدِ والعميقِ من طروحاتِها، وهو أمرٌ يتلاءَمُ مع الهمِّ الإصلاحيِّ الذي يتوخى الفعالية الأقوى في الإفهامِ والاتساعِ الأقصى في دائرةِ الاتصال"(١٢). ولقد عرف ابنُ ظفرٍ كيف يوظّفُ الحكايةَ الشعبيةَ والخرافيةَ للوصولِ إلى هدفِه، ذلك أنّ حكاياتِه لم تكنْ تهدفُ إلى ذكرِ حوادثَ تاريخيةٍ بعينِها، بقدرِ ما كانت تهدفُ إلى التعبيرِ عن رأي الناسِ وآمالِهم إزاءَ ما يدورُ في زمانِهم من حوادث. وقد قاده ذكاؤه إلى الاستعانةِ بالحكايةِ الخرافيةِ بما فيها من رمزٍ هادفٍ؛ من أجلِ ترسيخِ قيمٍ بعينِها، كالعدلِ والحريةِ والتضحيةِ، مما كانت الأمةُ بحاجةٍ إليه في زمانِه، لإحداثِ تغييرٍ اجتماعي أخلاقي ضمن حدود قانونيةٍ، وفي إطارِ المسؤوليةِ السياسيةِ والأخلاقية للفرد والجماعة والحاكم والمحكوم كما أسلفنا، ومن خلال استلهامِ الماضي والانتفاعِ من تجاربِ السلفِ وسلوكِهم وأفعالهم، فتراه قد أفادَ كثيراً من قصصِ التراثِ، وبخاصةٍ (ألف ليلة وليلة) الشعبية، ليس في المضمونِ فحسب، بل في توالدِ السردِ داخلَ حكاياته، فكان لديه ضمنَ كلِّ بابٍ من أبوابه الخمس (السلوانات الخمس) حكايةٌ إطاريةٌ(١٣)، تتولّدُ عنها حكاياتٌ أخرى تدورُ في فلكِها كحكاياتٍ داعمةٍ وتوضيحية. وهو -في هذا السياق أيضاً- قد أفادَ من حكاياتِ "كليلةَ ودمنةَ"، الخرافية، فقد تولدتْ في داخلِ الحكايةِ الإطاريةِ/ الأم حكاياتُ الحيوانِ الخرافيةُ، كحكاياتٍ داعمةٍ أيضًا، وقد جاء بها لتقريب فكرتِه للمتلقي -كما أسلفنا- عن طريقِ إثارتِه بهذه الحكايات، فهذا المتلقي "لا يقفُ عندها ليفكرَ فيها في حدِّ ذاتها، بل إنه يقفُ عندَ خاتمةِ التجربةِ التي تتمثّلُ في انفراجِ الأزمةِ بالنسبة للفرد والجماعة في آنٍ واحد"(١٤). ولما كانت الأسمارُ والخرافاتُ(١٥) مرغوباً فيها ومُشْتَهاةً عندَ الإنسانِ العربي، فقد لجأ إليها ابن ظفر للتلميحِ على لسانِ الحيواناتِ، تمامًا كما ألمح على لسانِ شخصياتِه التاريخية في حكاياته الشعبية، في شؤون الرعية وحكمِها وفي شؤونِ السياسيةِ وتوجيهِها، ليصلَ إلى مبتغاه من التوعيةِ والتنبيه. ولكنْ يجدُر بنا - في هذا

المقام- أن ننوّهَ إلى أنَّ هذه الحكايات، بشكلِها الذي عرفناه، لا تقتربُ في حالٍ من الأحوالِ من التسجيلِ التاريخي للأحداث، التي ورد لها ذِكْرٌ في الحكاياتِ، حتى لو كان بينهما -أي الحكاية والتسجيل التاريخي- شبهٌ من حيث الالتزامُ بالسردِ المتسلسلِ للأحداث فيهما. فبينما يلتزمُ التسجيلُ التاريخي بالتسلسلِ الزمني للأحداثِ كما حدثت، فإن القصَّ، أو العملَ الحكائي لا تهمُّه الأفعال التي تخدمُ فكرتَه في الحكاية، وهذه الأفعالُ لا تلتزم بالضرورةِ، بالزمن الحقيقي؛ إذ هي نتيجةُ خيالِ مبدعِ الحكاية؛ فزمنُها هو زمنُ القصِّ، وليس الزمنَ الحقيقي الذي يلتزمُه التسجيلُ التاريخي عادةً. من هنا فإن أهميةَ العملِ القصصي ليستْ في وقوعِ الأحداثِ ذاتِها، بل في طريقةِ تقديمِ هذه الأحداثِ، وتوزيعِها في العمل كله.

دلالةُ السردِ في حكايات "سلوان المطاع":

وضع ابنُ ظفر الصقلي حكاياتِه التي ساقها في كتابه "سلوان المطاع" ضمنَ خمسِ سلواناتٍ (أي خمسة أبواب)، وجعل لكلِّ سلوانة عنوانًا خاصًا يوحي باستقلالية كل سلوانة عن السلوانات الأخرى. وهذه السلواناتُ، وإن بدتْ أنها تخلو من أيِّ رباطٍ منطقيٍّ يربطُها ببعضها في سياقٍ متماسكٍ متواشج، إلاّ أن نظرةً فاحصةً متمحّصةً لترتيبِ هذه السلواناتِ، مع حكاياتِها وعنواناتِها ستكشفُ لنا غيرَ ما توحي به من تفكّكٍ، فذاك الترتيبُ يُنتج رؤيَة ما يمكنُ اعتبارُه رابطًا بينها جميعاً، ولكن، قبلَ توضيحِ هذه الرؤية، أودُّ أن أسوقَ عنواناتِ السلواناتِ كما وضعها المؤلف، وبالترتيبِ الذي اعتمده لها:

السلوانة الأولى: سلوانةُ التفويض، **السلوانةُ الثانية:** سلوانةُ التأسّي، **السلوانةُ الثالثة:** سلوانةُ التصبُّر، **السلوانةُ الرابعة:** سلوانةُ الرضى، **والسلوانةُ الخامسة:** سلوانة الزهد. وأما الرؤية التي أشرنا إليها أعلاه، فيمكن توضيحها على النحو التالي:

المصيبة عندما تحلُّ بالإنسانِ، فإنها تدفعُه إلى أن يفوّضَ أمرَهُ إلى الله، "وهذا هو التفويضُ المستَمدُّ من الله – سبحانه- في صرفِ البلاءِ واللُّطفِ في مكروهِ القضاء"[١٦]، وهذا ما تقولُه السلوانةُ الأولى: سلوانةُ التفويض.

وعندما يفوّضُ الإنسانُ أمرَه إلى الله، فإنّه سيتوفّرُ لديه متَّسعٌ من الوقتِ ليتأمّلَ فيما حوله، ويراقبَ غيره ممّنْ أصابتْهُ مصائبُ مشابهةٌ -أو غيرُ مشابهة- فيقارنَ بين مصيبتِه ومصيبةِ غيره، ومن ثَمَّ يتأسّى[١٧]. يقولُ اللهُ - سبحانه وتعالى-: "لقد كان لكمْ في رسولِ اللهِ أسوةٌ"[١٨]. وهذا ما تقولُه السلوانةُ الثانية، سلوانةُ التأسّي.

وهذا التأسّي يحملُ الإنسان (المصابَ) على أنْ يُعبِّرَ عن مصيبتِهِ، فيكونُ الصبرُ ثمرةَ التأسّي -"اصبرْ وما صبرُكَ إلاّ باللهِ"- سلوانةُ التصبر.

والصبرُ معناه: رضى الإنسانِ بما أُصيبِ به، لثقتِه بأنَّ اللهَ سيخفِّفُ عنه، كقولِ رسولِ اللهِ -ﷺ-: "اللهمَّ إني أسألك الرّضى بالقضاء" أي: بعدَ القضاء - سلوانةُ الرضى- والرضى يأخذُ صاحبَه إلى الزهدِ في الدنيا ومغرياتِها - سلوانة الزهد-.

وعلى هذا النحو، تترابطُ السلواناتُ/الأبوابُ جميعُها بحكاياتِها، بحيث تشكّلُ كلاً واحدًا متكاملاً من حيث المغزى والهدف: ذلك، أن ما وردَ في كلِّ سلوانةٍ من مادةٍ - حكائيةٍ تحديداً[٢٠]- يتناول وجهًا خاصاً من "أدبِ الأخلاقِ والقيمِ كمنطلقاتٍ أساسية في الإرشاد والتوجيه السياسي، ويتبين أنها عبارة عن

تصويرِ حيٍّ لظروفِ الحياةِ السائدة ..." [٢١]، وهذا يعني تعدُّدَ مرامي حكاياتِ "سلوانِ المطاع"، وإن كانت تسيرُ في خطٍّ واحدٍ من الوعظِ والإصلاح، وهذا أمرٌ يبدو أنَّ ابنَ ظفرٍ قد قصدَ إليه قصدًا؛ إذ اعتمد هذه الطريقةَ كوسيلةِ تعبيرٍ لتوضيحِ فكرةٍ أو أكثرَ لا يغيبُ عنها البعدُ الإصلاحي من تقويمِ إعوجاجِ الأمةِ وتصويبِ سلوكِ الملوكِ والحكام. وقد سخّر لذلك شخصياتِه في حكاياتِه الإطاريةِ والمتولدةِ عنها، فهذه الشخصياتُ، وعلى اختلافِ أسمائها وخواصِّها، إلاّ أنّ وظائفَها لم تتغير: فوظيفةُ هذه الشخصيات[٢٢] تأتي في المقامِ الأول: لأنّ المهمَّ فيها "الدورُ الذي تقومُ به، والأعمالِ التي تضطلعُ بها ونوعيتُها لا صفاتُ تلك الشخصياتِ أو خصائصها الذاتية"[٢٣].

وحتى نوضحَ ما أوردناه في هذا السياق، فإننا سنتناول مثالاً من حكاياتِ ابن ظفر الصقلي في "سلوان المطاع"، وتحديداً: حكاية "سابور وقيصر الروم" من سلوانةِ التأسي، وهي حكايةٌ استغرقت معظمَ هذه السلوانة (الباب)، وبعدها نستأنفُ الحديثَ في دلالةِ السردِ الحكائي في "سلوان المطاع" من خلال العلاقةِ بين الثنائيات الضدية في شخصيات الحكاية وأفعالها.

حكايةُ "سابور[٢٤] بن هرمز وقيصر الروم":

أراد الملكُ دخولَ بلادِ الرومِ متنكراً، فنهاه نصحاؤه عن ذلك، لكنه عصاهم، وتوجّه إليها، واصطحبَ معه وزيرًا له، كان ذا دهاءٍ وحزمٍ وحنكة. وكان هذا الوزيرُ بصيرًا بالدياناتِ واللّغاتِ متبحّراً في العلوم. وقد طلبَ سابورُ من وزيره أن يبقى على مقربةٍ منه، دونَ أنْ يكونَ ملازمًا له. وتزيّا الوزير بزيِّ الرهبانِ، وتحرّفَ بمهنةِ الطبيب، فأخذ يداوي الجرحى دونَ أنْ يأخذَ أجرًا على ذلك.

قصدَ سابورُ ووزيرُه القسطنطينيةَ. وذهبَ الوزيرُ إلى البطركِ ليتشرَّفَ بخدمتِه، وأهدى إليه هديةً نفيسة، فقرّبه وألحقه ببطانتِه، وأُعجِبَ به لنباهتِهِ. ولما تأمَّلَ الوزيرُ أخلاقَ البطرك، وجده مُحبًّا للفكاهةِ والنوادرِ، فأتحفه بذلك، وأصبح ملازمًا له مع استمراره في مداواةِ الجرحى دون مقابل. وخلالَ ذلك لم يغِبْ سابورُ عن عينَّي الوزيرِ إلى أن وقع المحظور:

صنع القيصرُ وليمةً في قصرِه دعا إليها الناسَ بمختلفِ طبقاتِهم، فأراد سابورُ حضورَها ليطّلعَ على القصرِ وما فيه، فنهاه وزيرُه عن ذلك، فعصاه. وتخفّى بزيٍّ ظنَّ أنه ساترُه، ودخلَ القصرَ. وكان قيصرُ قدْ أمر - سابقًا- بتصويرِ سابورَ في أحوالِه كلِّها؛ ليكونَ ماثلاً أمامه وليحذرَه، ورُسم له ذلك على آلاتِ أكلِه وشربِه. ولما دخل سابورُ القصرَ، عرفَه أحدُ الحاضرين ووشى

به إلى قيصر، الذي حبسه (مكرَّما) وأمر أن يُصنعَ له هيكلُ بقرةٍ، حبسه فيه، ووكَّلَ به مئةَ رجلٍ قوي، جعل أمرَهُمْ إلى المطران، وكان قيصرُ يأخذُ سابورَ (وهو على تلك الشاكلة) إلى كلِّ مكانٍ يقصده. ثم عزم على إخرابِ فارس لخلوِّها من مِلِكها. هنا طلب الوزيرُ من البطركِ -الذي كان ملازمًا له- أن يخرجَ مع قيصرَ في حملتِه، لعلّه يحتاجُ إليه في أمرِ مداواةِ الجرحى، فكان له ذاك، بعد تردّدٍ من البطركِ، الذي بعثه إلى المطران ليُكرمَ وفادتَه، فعرفَ الأخيرُ حقَّه وقرَّبه، وأخذَ الوزيرُ يُطرفُه بالحديث. وكان هيكلُ البقرةِ (حيثُ حُبِسَ سابور) قريباً، فكان الوزيرُ يرفعُ صوتَه ليسمعَهُ الملكُ سابورُ في حبسِه، فاطمأنَّ سابورُ بعد قلقٍ كبير، وفي هذه الأثناءِ بدأ الوزيرُ يخطّطُ لتخليصِ ملِكِه.

وصلَ قيصرُ إلى بلادِ فارس، وعاث فيها فسادًا وتقتيلاً، وهربَ الفُرْسُ من أمامِه. فلما سمع سابورُ بهذا جزِعَ، وساء ظنُّه بوزيره. وعندما جاءه الموكَّلُ بطعامِه بثَّه شكواه من حبسِه وضعفِ صبرِه، عندها علم الوزيرُ أنَّ ملِكَهُ قد أساءَ الظنَّ به، فذهب إلى المطرانِ، وأخذ يحادثُه بصوتٍ مرتفعٍ ليُسمِعَ سابورَ وليُطَمْئِنَه. وبدأ يسردُ للمطرانِ، وعلى مسمعٍ من سابور في حبسِه، حكاياتٍ ذات دلالةٍ، ليُطمْئِنَ ملِكَهُ أنّ الفرجَ قادمٌ، وبدأها بحكايةِ عينِ أهلِه وسيدةِ الذهب.

وعينُ أهلِه هذا -حسبَ الحكايةِ-، فتى من "جليقيةَ" كان متزوجًا من فتاةٍ جميلةٍ اسمُها "سيّدةُ النار"[٢٥]، وكانا متحابَّيْن. سمعَ عينُ أهلِه بامرأةٍ بارعةِ الجمالِ واسمُها "سيدةُ الذهب"، فمال قلبُه إليها. فانطلق إلى قريتِها، وعرفَ أين تسكنُ، ولم يزَلْ يتردّدُ إلى منزلِها حتى رآها. وكان لها زوجٌ قاسي القلبِ يُسمى "الذئب"، فطِنَ إلى عين أهله، فوثب عليه، مستعيناً بأهلِه، حتى حبسه في بيتِه، ووكَّلَ به عجوزًا مشوّهةً. وفي الليلِ أوقدت العجوزُ بقربِه ناراً أثارت أشجَانَ عين أهله، فتذكّر ما كان فيه، فزفر زفرةً عالية، فأقبلت عليه العجوزُ مستفسرةً عن سببِ حبسِه، فقال لها: ماعلمتُ أنَّ لي ذنباً! فقالت العجوزُ: هكذا قالَ الفرسُ للخنزير، فلم يصدِّقْه. ثم طلبَ من العجوزِ أن تحدّثه بذلك، فقالت: كان لرجلٍ شجاع فرسٌ أحبّه وأكرمه. وكان يخرجُ به إلى المرْج، فيزيلُ عنه السَّرجَ واللجاَمَ، فيمترغُ ويرعى حتى ترتفعَ الشمسُ، فيردُّه. وفي إحدى المراتِ، خرج الفارسُ بفرسِه، فلما استقرتْ قدماه على الأرضِ، فرّ الفرسُ يعدو بلجامِه، ولم يستطع الفارسُ اللحاقَ به، فرجع إلى أهلِه. وأما الفرسُ، فقد جَنَّ عليه الليلُ، وأراد الرعيَ فمنعه لجامُه، وأراد أن يستقرَّ على أحدِ جنبيه، فمنعه الركابان، وأراد أن يمترغ فمنعه السرجُ، فباتَ بشرِّ ليلةٍ. وفي الصباحِ ذهب يبتغي فرجًا، فاعترضه نهر، فدخله يريدُ الضفةَ الأخرى، فسبح فيه. فأثّر ذلك على الحزامِ الجلدي، فيبسَ من أشعةِ الشمس بعدَ البلل، فاشتدّ به الضّررُ، إضافةً إلى الجوع. فلم يلبثْ أن خارت قواه، فمرّ به خنزيرٌ، فهمّ بقتلِه، ولكنه امتنع لما رأى به من

الضعفِ، وسأله عن سبب ما بـه، فزعمَ أنـه لا ذنبَ لـه، فكذّبـه الخنزيرُ، فبـادر الفرسُ بإخباره عن شأنِه. ثم رقَّ الخنزيرُ له، وخفّف عنه آلامـه. كلّ هذا وعينُ أهلِه يسمعُ الحكايةَ من العجوزِ، فاتّعظ من كلامِها، وطلب مساعدتها.

كان الوزيرُ يروي هذه الحكاياتِ للمطران على مسمعٍ من سابور، ثم أكملَ الحكايَة قائلاً: بقي عينُ أهلِه على حالِه من أسرِ "الذئبِ" لَه وتهديدِه لـه بالقتلِ، حتى استوحش، وبكى، فجاءتْ إليه العجوزُ وأخَذتْ تُصبِّرُه، وسلّته بحكايـةِ ابنِ التـاجر والغـزالِ والظبـي، قائلـة: ذكروا أنـه كـان لتـاجرٍ موسـرٍ ابـنٌ يحبُّـه جداً. وعلقَ قلبُ هذا الفتى بغزالٍ صغير، وبقي ملازماً لـه حتى نجمَ للغزالِ قرنـان. فسألَ عن شأنِهما، فقيل له: هما قرنـان سيكبران ويطولان حتى يكون صفتُهما كـذا وكـذا. فطلـب الغـلامُ مـن والـدِه أن يـرى ظبيـاً لـه قرنـان كبيـران، فجـئ لـه بواحد، فأنِسَ به، وألِفَ الغزالُ الظبيَ، ثم قال الأولُ للثاني: ما ظننتُ قبلَ أن أراك أنَّ لـي فـي الأرض شكلاً. فقال لـه الظبـي: إن أشكالَك كثيرةٌ منتشرةٌ في الأرضِ. فتمنى الغزالُ أن يراها، وأصَّر على ذلك. فخرجا معًا. فأخذ الغزالُ يعدو ويمرحُ، إلى أنْ وقع في أخدودٍ وانتظر أنْ يأتيَ إليه الظبيُ ويخلّصَـهُ، فلم يفعل.

تأخر الغزالُ والظبيُ على ولدِ التاجر، ففزعَ، فأرسلَ والدُه من يطلبُهما، وذهـب معهـم، فـرأى علـى بـابِ المدينـةِ رجـلاً قد أوثـقَ ظبيًـا يريـدُ أن يذبحَـه، فخلّصه. وكان هذا الظبيُ ظبيَ ولدِه، وعلم من الصيادِ مكانَ الغزال، فاتجـه إلـى مكانِـه وخلّصـه مـن الأخـدود. إلاّ أنَّ الغـزالَ أخذ يتجنَّبُ الظبـيَ إذا رآه، فعاتبـه الظبيُ على ذلك، فبادره الغزالُ باتهامه بالغدرِ لعدم تخليصـه لـه من الأخـدود، فأخبره بأن الأمر كان أقوى منه، وهو وقوعه في شرك صيّاد.

هنا فقط، فهم عينُ أهلِه من العجوزِ -التـي كانت تحكي لـه هذه الحكايـات- أنَّ عدمَ تخليصِها له ليس عن تخـاذلٍ، وإنمـا لسببٍ آخر، وهو الظروف. فأحيا هذا الكـلامُ فـي نفسِه الأملَ، وعرف أنهـا ستخلصـه، وفعلاً خلصته وخلَّصتْ نفسها أيضًا.

كلّ هذه الحكاياتِ قصَّها الوزيرُ للمطران، وعلى مسمعٍ من سابورَ ليبثَّ الطمأنينيـةَ فـي نفسِـه، وأن الفرجَ قـادمٌ لا محالـة، وأنَّ عليـه أن يثـقَ بـه، لا أن يُسيء الظنَّ لأنه تباطَأ عن تخليصِه، ولكن عليه أن يعطيه فرصةً لتحقيق ذلك.

وفي النهاية، وبحيلةٍ ذكيةٍ خلّص الوزيرُ ملِكَه سابورَ من الأسر، ذلك، أنـه وضع منوّمًا في طعامِ المطرانِ، والموكَّلين بحراسةِ هيكل البقرة -حبس سـابور- فأنامَهُمْ جميعاً، وحرّرَ الملكَ من حبسِه، وقصدا معاً إلى جند يسابور عاصمةِ ملكة، ولمّ الملكُ شملَ مواطنيه وأعادَ تجهيزَ الجيش، وتصدّى لقيصر، واستطاع

أن يهْزِمَهُ ويسجنَه، ولكنه لم يشنّعْ به ولم يقتلْه، بل أطلقَ سراحه، على أن يستعدَّ لملاقاتِه في بلاده - بلاد الروم.

تحليل الحكاية:

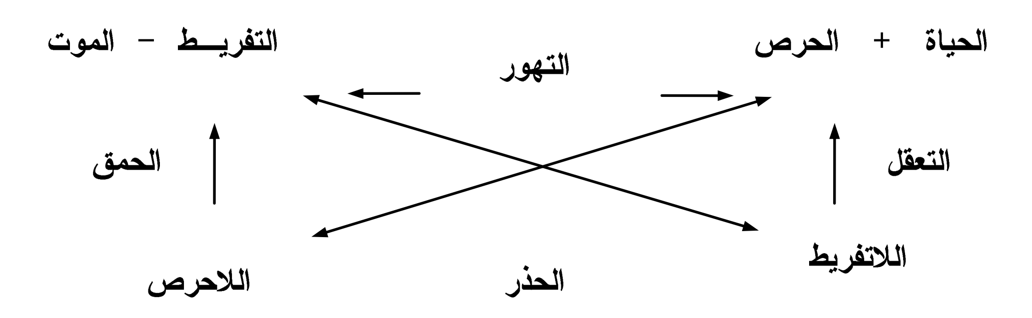
تشكِّلُ حكاية "سابور وقيصر الروم" واحدةً من حكاياتِ الأمثال، وهي حكايةٌ تعليميةٌ إصلاحيةٌ، تدعو إلى تطبيبِ النفس، ولكنْ بالصبرِ والبصيرةِ ورجاحةِ العقلِ والعزيمة، فهذه مجتمعةً تصلُ بالأمورِ إلى شاطئ الأمان.

لقد أعطى القاصُّ/المؤلف للوزير في هذه الحكاية كثيرًا من الصفاتِ ذاتِ الدلالاتِ البعيدة: فهو ذو حزمٍ ودهاء، وحنكةٍ وسدادِ رأي، وهو خبيرٌ بالدياناتِ واللغاتِ ومتبحّرٌ بالعلوم. وكأني بالمؤلفِ يريدُ بذلك أن يوحي للقارئِ بأنْ سيكونُ لهذا الوزيرِ شأنٌ ما في الحكاية، إذ "إنَّ إشارةَ الكاتبِ القاص إلى شيءٍ ما بصورةٍ عابرةٍ في القص لابد أن يكونَ لها معنى فيما سيأتي من الحكي. وينبغي دائمًا أن ننتظرَ أن يكونَ لذلك الشيء دورٌ فيما يأتي من بقية الحكي"(٢٦). وهذا ما كان: فالوزير في هذه الحكايةِ هو الشخصيةُ (المنقذةُ) التي أشرنا إليها سابقًا(٢٧)، وصفاتهُ التي ذكرناها هي صفاتُ الرجلِ ذي التجاربِ الكثيرة التي جمعها في حياةٍ طويلة -خدم هذا الوزيرُ والدَ سابور سابقاً- وهو كشخصيةٍ محوريةٍ يتجسّدُ في شخصياتٍ عدة، علاوةً على شخصيّته كوزير. فهو يتمثّلُ في شخصيةِ العجوز التي أنقذت "عينَ أهله" في القصة التي أعطيناها هذا الاسم -وهي قصة متولّدةٌ عن القصةِ الإطارية- ولقد استُخدِمتْ هنا صفةُ العجوزِ لتمثِّل الجنسَ الإنساني الهرم بتجاربه، ولتمثّلَ كلماتُها سنةَ الحياة التي لابدَّ لكلّ إنسانٍ من سلوكِ نهجها. ولقد حَمَتِ العجوزُ -في الحكاية المشارِ إليها- عينَ أهله من أذى زوجِ سيدة الذهبَ (الذئب) بطريقتها، وساعدته في نهايةِ الأمر على التحرّرِ من حبسِه، فأزالت (القوى الشريرةَ) من أمامه. وبتحرّر عين أهله هذا من سجن (الذئب) بزغ الأمل بعد أن كان غائباً في عالم سابور، الذي كان لا يزال في قبضة قيصر.

وأما شخصيةُ العجوزِ الحكيمةِ الأخرى في الحكاية، فهي شخصيةُ الخنزير، والخنزير - عادة- يمثل في حكايات الحيوان قديمًا وحديثًا-: الحكمةَ والرزانةَ والعقل المدبر(٢٨). فها هو في حكاية "الفرس التائه والخنزير" يُنقذُ الفرسَ مما ابتُليَ به من الأذى، ويُخففُ عنه ما أضرَّ به من الألم، بعد أن استدرجه ليعرفَ أمرَهُ. وتتمثلُ شخصيةُ العجوزِ الحكيمة في الظبي الذي لم يتخاذلْ عن تخليصِ صديقِه، بل أجبرتْه الظروفُ على ذلك. وهذه الشخصيةُ المتعدِّدة الأوجه هي الخيطُ الواصلُ بين الحكاياتِ المتولّدةِ داخلَ الحكاية الإطارية: حكاية سابور وقيصر الروم، كما أنها هي الخيط الواصلُ بين

حكاياتِ "سلوانِ المطاع" كلها [٢٩].

لقد كان الوزيرُ مفتاحَ الخلاصِ للملك الذي كان يمثّلُ جانبَ التسرع والتهور وسوءِ التدبير، مع ما كان عليه من الشجاعةِ والشهامةِ، وهذه الشجاعةُ وتلك الشهامةُ لن تكونا شيئًا مهمًا إلاّ إذا اقترنتا بالحكمةِ والحنكةِ والتروّي التي يمثّلها الوزير. ويمكننا هنا أن نوضحَ ما ذهبنا إليه برسمِ مربّعٍ سيميائي [٣٠] خاصٍّ بتفريطِ الملك سابور بنفسهِ وحريته نتيجةَ تهوّره وعدمِ إصغائِه لناصحيه:



الرسمْ أعلاه يوحي بأنّ هناكَ علاقةً وطيدةً بين الحرصِ والتفريط وذلك (كثنائيين ضدّين) في حكايةِ "سابور وقيصر الروم". فالملك سابور لم يُظْهِرْ حذراً، ولم يُبْدِ حرصاً، واندفع وراءَ أهوائِه، وانساق وراءَ رغباتِه، ولم يتثبّتْ من موقعِ قدمِه، ففرَّطَ بحريتهِ، فكان ما كان من أسْرِه بسببِ ذلك كلّه.

عينَ أهلِه والعجوز، أو الفرسَ والخنزير، وكذا في حكايةِ الغزالِ والظبي.

على كلِّ حالٍ، فإنَّ المؤلّفَ قد جعلَ من الوزيرِ في حكايةِ "سابور وقيصر الروم" الشخصيةَ اللولبَ، التي تتكثّفُ حولَها القيمُ الأخلاقيةُ والمناحي الإصلاحية. فلم يكتفِ بما وصفَها به من صفاتٍ إيجابيةٍ -كما أسلفْنا- بل إنه زادَ أنْ أضفى على هذه الشخصيةِ لمساتٍ دينيةً، عندما جعلها تتزيّا بزيّ الرهبان. وهذه نقطةٌ مفصليةٌ أخرى في الحكايةِ الأم، وهذا ذكاءٌ من المؤلفِ يُسجَّلُ هذه الحكايةُ تقومُ -كما يُلاحظ- على التضادِ بين المعطيين المشارِ إليهما: الحرصِ والتفريط. وبخاصةٍ، إذا تبيَّن لنا أنَّ هدفَ الكاتبِ من حكاياتِه في (سلوان المطاع) هو الحثُّ على الحرص والحذرِ وعدمِ التفريطِ، وكذلك الحثُّ على التعقّلِ والنظرِ الثاقب في الأمورِ، وإلاّ وقعَ مالاَ تُحمَدُ عقباه! وربما كان ذلك إشارةً إلى تلكَ النزاعاتِ التي كانت تنشبُ بين حينٍ وآخر في بلادِ الإسلامِ في أيامه، وبخاصةٍ ما كان منها بين السنّةِ والشيعة، أو بين المسلمين والصليبيين.

المجالُ الدلاليُّ الإيجابي، الذي يتضمّن الحرصَ/اللاتفريطَ، والتعقلَ الذي

يحكُمها، إنما يمثل: النجاةَ = الحياة، ذلك أنَّ الحذرَ مفتاحُ النجاة، والنجاةُ تقودُ إلى الحياة.

والمجال الدلالي السلبي، الذي يتضمّنْ التفريطَ/ اللاحرص، وهما نتيجة الحُمْقِ، إنما يؤدّيان إلى الوقوع في المهالك - الموت؛ لأن أيةَ حركةٍ أو إشارةٍ من سابور وهو في أسرهِ، كانت ستودي بحياتِه، ويكونْ الحمقُ والتهوُّرُ وراء ذلك كلّهِ، إضافةً إلى أنَّ تهوّرَه وحمْقَه وعدمَ تريّثِه كان سببًا في فقدِ حرّيته، أي: فقدِ حياته: فالحريةُ هي الحياةُ وعدمُها هو الموت.

التناقضُ ما بين المعطى الدلالي في الحيزِ الإيجابي، والمعطى الدلالي في الحيزِ السلبي يحتمان ظهورَ تناقضٍ آخرَ عمودي وهو التهور، الذي يقابلُه في الجهةِ الأخرى الرزانةُ والتأني، اللذان لو وجِدا لما كان ما كان من حبس سابور وتدمير بلدِه على يد قيصر.

كلُّ هذه إيماءاتٌ تُبرزها الحكايةُ من خلال تلك الثنائياتِ، وهذا بعينه -على ما نعتقدُ- هدفُ المؤلفِ، الذي لم يتوانَ في إشباع كلِّ موقفٍ وكلِّ مفصلٍ في الحكايةِ بما يودُّ تنبيهَ القارئ إليه وتحذيرَه من المخاطرِ وضرورةِ أخذِ الحيطة بالتروي والنظرِ الثاقب الصائب والتشبثِ بالحريةِ، مهما كان ثمنُ ذلك.

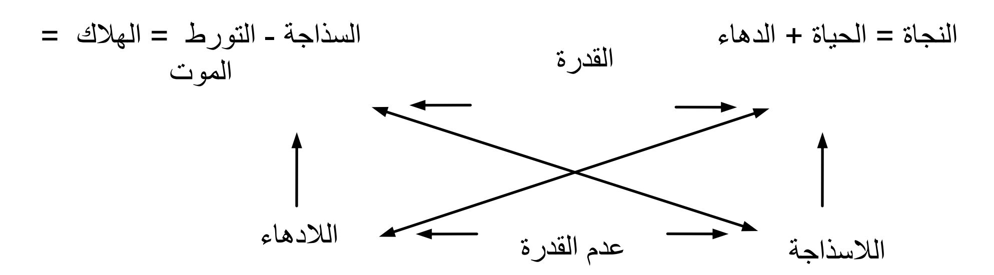
الترسميةُ أعلاه ربما جسّدتْ مثالاً سلبياً، بمعنى: أنَّ شخصيةَ سابور -في حكاية سابور وقيصر الروم- تمثّلُ الفشلَ، ولكنّها -مع ذلك- ذاتُ أثرٍ إيجابي في هذه الحكاية؛ فقد أدّتْ إلى ظهورِ مقابلٍ إيجابي لها، وهو: شخصيةُ الوزير، الذي يمثّلُ الحرصَ والتأني والتعقلَ.

وهي صفاتٌ أظهرتها في الوزير أحداثُ الحكايةِ في مواقفَ حرجةٍ، ليتمكّنَ من تخليصِ ملِكِه من الحبس، فينطبقُ على المواقفِ المتضادةِ هنا مقولةُ: أنَّ (الضدَّ يُظهرُ حسنَهُ الضدُّ). وعلى هذا الأساس يمكنُ قراءةُ النصّ في بنيتِهِ الدلاليةِ العامةِ، سواءٌ فيما يخصُّ الملكَ والوزير، أو فيما يخصُّ له هنا. فهو يريدُ أن يُشعِرَ القارئَ أو السامعَ بالجوِّ الواقعي لحكايتِهِ، وهو يزيدُ من هذا الإيهام عندما يسوقُ تعليقاً على مرهمٍ كان هذا الوزير يداوي الناسَ به، فيقول: "قد رأيتُ جماعةً ذكروا أنهم رأوْاً هذا الدهنَ المذكور. وحدّثني بعضُهم أنه امتحنه بأنْ شرَحَ اللّحْمَ ودهنه منه، فالتأَمَ مكانُه"(٣١).

ذكرنا سابقًا: "أنّ هذا الثوبَ الذي البسَهُ المؤلفُ/ الراوي للوزيرِ ذو دلالةٍ دينية: فهو يوحي بزهد من يتزّيا به وابتعادِه عن جميعِ مظاهر الحياة الدنيويةِ ومغرياتها من ترفٍ ومالٍ وزوجة. فهذا الوزيرُ قد أوحى - وهو بزيّ الرهبان- بذلك كلِّه، وبتفرّغِه الكاملِ لقضيةٍ مهمة: وهي مراقبةُ الملكِ عن بُعد، وحمايتُه له، وقد وُفِّقَ إلى ذلك فعلاً. فكأنيّ بالمؤلّفِ قد أراد هنا أن يقول: من أُسنِدَتْ إليه

مهمةٌ كبرى ليضطّلعَ بها فعليه أن يبتعدَ عن كلِّ ملذاتِ الحياةِ ومغرياتِها -التي انغمس بها أولو الأمرِ في عهده- وإلاّ ستتشغلُه هذه الأمورُ عن تلك المهمّات، وستعيقُه عن تحمُّلِ مسؤولياته اتجاهَها. وربما كان المؤلّفُ يومئُ هنا إلى تلك القضايا الهامةِ والمصيرية التي كانت تزخرُ بها الساحةُ القوميةُ آنذاك، وما كان يتهدّدُها من أخطارٍ داخليةٍ وخارجية.

نعودُ إلى الوزير مرة أخرى، فنقول: إن التّفاني الذي جسّده هذا الوزيرُ فكرًا وعملاً كان وراءَ تصميمِه على إنقاذِ الملك سابور، بل ونجاحِه في ذلك. فبدأ -كما لاحظنا في الحكاية- يعدُّ العدّة لتخليصه بالحيلةِ والدهاءِ والفطنة، وهذا هو المقابلُ الإيجابي الذي نوّهنا إليه فيما سبق، وسنوضّحه فيما يلي من خلالِ ترسيمٍ سيميائي آخر، وهو الخاصّ بتصميمِ الوزير على إنقاذ سيِّده: الملك سابورٍ من الحبس.



نستطيعُ أن نتبينَ - من خلالِ الرسم أعلاه- التضادَّ فيما بين الدهاءِ والسذاجةِ، بل إنَّ هذا التضادَّ بعينِه يُبْرِزُ تناقضًا آخرَ عموديًا وهو ما بين: القدرةِ والعجز. ولقد شكّلتْ هذه المعطياتُ مجالين دلاليين آخرين:

المجال الدلالي الإيجابي، الذي يتضمَّنُ الدهاءَ واللاسذاجةَ، ونتيجتُهما الصبرُ والتصبر، وبهما تتمُّ النجاةُ = الحياة.

المجالُ الدلالي السلبي، الذي يتضّمنُ السذاجةَ واللادهاءَ، ونتيجتُهما التعجُّل والنَّزقُ، وربما أدّى هذان إلى الهلاك = الموت.

فالوزيرُ بإيجابيّاتِه التي تظهُر أعلاه، قد جعلَ القارئَ يلتقطُ أنفاسَه، بعدَ أن عايش- بتأثُّرٍ شديد- تورّطَ الملكِ وحبسَه ومعاناتِه. وهذا يؤكّدُ أنّ وظيفةَ الحكايةِ ليستْ مجردَّ توصيلِ الأخبارِ أو المعلومات فحسب، بل "إنها الإثارةُ إلى حدِّ المشاركةِ الفعّالةِ بينَ رسالةٍ ذاتِ معانٍ متشابكةٍ ومستمع أو قارئ"[٣٢]. وهذه هي غاية القاصّ/ الكاتب، وهذه الغايةُ "لابدَّ أن تكون طموحةً، أي تعبّر عن تجاوز معينٍ لما هو كائنٌ، أو تعبّرُ عما هو في إمكانِ الكاتب، ويُقصدُ من وراءِ عرضِ هذا الطموح التأثيرُ على المروي له أو على القراء بشكل عام"[٣٣].

قلنا: إن حكاية "سابور وقيصر الروم" هي حكاية إطارية، أو هي حكايةٌ أم تولّدَ عنها حكاياتٌ أخرى تدورُ في فلكِها، هي حكاياتٌ ما بين الشعبية والخرافية[٣٤]، وكلُّها عبارة عن حكاياتٍ توضيحية، داعمةٍ للحكايةِ الأم، وتمثّل شخصياتُها -في أوجهٍ عدة- الملكَ الفارسي سابور، ووزيرَه المخلص، في مواقفَ ومشاهدَ متنوعةٍ، وقد وضحنا ذلك في مواقعَ سابقة. أما الآن، فإنّنا نودُّ أن نتوقفَ عند حكاية الغزال والظبي[٣٥]، لأن ما توحي به من أفكار تكاد تختلفُ عن الحكاياتِ الأخرى: ففي هذه الحكايةِ يساورُ الشكُّ الغزالَ في رفيقِه الظبي، ويتّهمه بالغدر؛ لأنه لم يَهُبَّ لنجدتِه من ورطتِه عندما سقطَ في الأخدودِ. لكنَّ الظبيَ يرفضُ هذه التُّهمةَ، محاولاً تفنيدَها، وتوضيحَ مَوقفِه الذي كان باعثًا على شكِّ الغزالِ به.

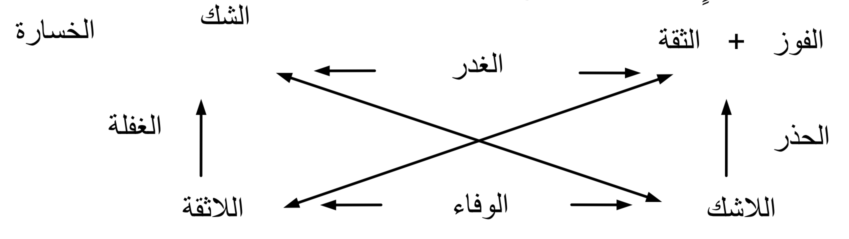
الغزالُ هنا يمثِّلُ جانبَ المغامرةِ، وكذلك التهورَ والاندفاعَ وعدمَ الحِرصِ الذي أدّى به إلى الوقوعِ في الأخدودِ، وبقائه هناك فترةً من الوقت، يئسَ خلالها من الخلاصِ. وهو في هذا الجانبِ يشبهُ إلى حدٍّ كبيرٍ الملك سابور، بل هو يمثّله ويجسّدُه على الحقيقة: فمثلُ تلك الصفاتِ هي الّتي ضلَّلَتْه وأوقعتْه في المحظور، وهو سجن قيصر.

لكن، ومع كلِّ ذلك، فإن هناك موضوعًا آخرَ يمثلُه الغزالُ: هو الشكُّ، الذي ساوره في رفيقه الظبي، وهو عينُ الشكِّ الذي ساور الملكَ سابورَ في وزيرِه (المخلص)، لظنِّه أنه خذله وتخلَّفَ عن مساعدتِه.

فالغزالُ شكَّ في الظبي - الذي وثق به وكان رفيقَه في حركته وسكونه.

وسابورُ شكَّ - في لحظة من اللحظات- بوزيره الذي وثق به وكان رفيقَه في سفره.

وهذا هو الموضوعُ الآخر الذي أردنا الإشارةَ إليه فيما سبق من السطور. وفيما يلي ترسيمٌ سنشرح على أساسه (المستوى الثاني) من العلاقة بين الملك سابور ووزيرِه، وهو: الشك والريبة في الصديق من خلال العلاقة بين الغزال والظبي، على أساسٍ من الموضوع نفسه.



الحكايةُ عند هذا المستوى تعالجُ قضيةَ الشكِّ والريبةَ في الصديق -وربما ولّد ذلك العداوةَ بينَ الصديقين على الأغلب- وهي قضيّةٌ ظهرتْ مباشرةً بعدَ حبس قيصرَ لسابور. فبعدَ أنْ طالَ الحبسُ ولا مخرجَ يلوحُ في الأفق، بدأ الشكُّ يساورُ سابورَ في رفيقِه الوزير، وبدأ يتّهمُه -وإنْ في قرارة نفسه- بأنه عاجزٌ عن تخليصِه، ولا قدرةَ لديه على ذلك. وهذه القضيةُ -الشك- برزتْ بقوةٍ في حكايةِ الغزال والظبي، التي ساقها القاص/ الكاتب كحكاية توضيحية للحكاية الأم.

في الترسيمةِ أعلاه، نرى أنّ هناك تضاداً قائماً بين الثنائيين الضدين: الثقة والشك على المستوى الأفقي الأعلى ونرى -أيضًا- أن هذا التضادَّ يولّدُ -تناقضًا آخرَ بيْن الغدرِ والوفاء، وكذلك بينَ الحذرِ وعدمِه في المستوى الأفقي الأدنى للترسيمة.

ولما كان الغدرُ يجمعُ بين الضدين: الثقةِ والشك، فإنَّ الثقةَ واللاشك يقتضيان الحذرَ حتّى يصلَ المرءُ إلى الأمان، هذه الدلالةُ تّتضحُ بقوةٍ في بنيةِ الحكايةِ العامة:

فالشكُّ وعدمُ الثقةِ يجعلان الملكَ سابورَ، والغزالَ يشكّكان في مصداقيةِ صديقيهما (الوزير والظبي) كما أسلفنا. الملكُ سابورُ عبَّر عن ذلك -وإن ضمناً- في شكواه إلى حارسِه من الحبس. والغزالُ عبّر عن ذلك بجفائِه لصديقه الظبي. وأخذ كلٌّ منهما يتوجَّسُ خيفةً من الطرف الآخر، ومع هذا، يمكن تفهّمُ خوفَ الطرفِ الأول وتبريرُه؛ إذ كانا واقعين في ورطةٍ، وكانا أحوجَ ما يكونان لمن ينقذُهما في تلك اللحظاتِ الحالكة، وقد رأى كلاهما أنَّ الحذرَ أولى له بالنسبة لرفيقِه في ذلك الوقت.

ضمن هذا المنظورِ نفسِه يمكنُ فهمُ قضية "عين أهله والعجوز"، التي سردها الوزيرُ للمطرانِ على مسمعٍ من سابورَ، ليتفهَّم موقفَه. وهكذا، بقيت الشكوكُ مسيطرةً على نفوسِ شخصيات الحكاية، والتي في حقيقتِها ظلالٌ لشخصيةِ سابورَ ووزيرِه، حتى انجلت الأمورُ وتمَّ الخلاص.

تقنيةُ السردِ في حكايةِ سابورِ وقيصرِ الرومِ

١. الاستهلال السردي

يبدو أنّ السردَ في الحكاياتِ التراثية، شعبيةً كانت أم خرافيةً، "يحتاجُ إلى الإعلانِ عن نفسِه بصيغةٍ من الصيغِ تكونُ بالنسبةِ إلى الحكايةِ كالإطارِ بالنسبةِ للوحة"[٣٦]. بل إنَّ هذه الصيغَ تتكرّرُ في الحكاياتِ كلِّها كأنها اتخذتْ لنفسِها مسحةً قدسيةً لدى الراوي بل ولدى المتلقي أيضًا، من مثل: قيل، زعموا، كان يا مكان، ذكروا، بلغني ...، ولربما أراد الراوي/المؤلف من ذلك أنْ يوحيَ لقارئِه بأنّه لا يدّعي اختراعَ ما يرويه، بل إن آخرَ قد رواه، فتراه ينسِبُه إلى هذا الآخر، ولو كان مجهولاً! وحكايةُ "سابور وقيصر الروم" يرويها الراوي/المؤلف (ابنُ ظفر) على لسانِ راوٍ مجهولٍ، ليس بصيغةِ المبني للمعلوم (قال)، بل بصيغةِ المبني للمجهول (قيل) إمعانًا في التعميةِ ومبالغةً في الفصلِ بينه وبينَ الراوي، وتعمداً لإقناعِ متلقيه، بأنَّ الراويَ غيرُه. هذا الأسلوبُ من اصطناعِ ضميرِ الغائبِ يتعمده الراوي ليوحي لمتلقّيه بموثوقيةِ حَكْيِهِ، ومصداقيةِ روايتِهِ، علاوةً على حرصِه على تحاشي محاكمةِ المتلقّي له على الكذبِ وعدمِ الدقة والتدخلِ في العمل الحكائي، إذا كان في روايته شيءٌ من الزيادةِ أو النقصان أو الغرابةِ وعدمِ المنطقية. يضافُ إلى ذلك كلِّه، أنَّ ضميرَ الغائب هذا -وفي صيغةِ المبني للمجهول تحديدًا- يوحي بفصلِ زمنِ الحكايةِ عن زمنِ الحكي، ويُوهم -أيضًا- بالإحالةِ على رواةٍ في زمن سابقٍ على زمنِ الكتابة، "وهذا السبقُ في الزمنِ يمنحُهم مزيةً عظيمةً، ثم هُمْ حكماءُ، حكوا ما حكوا قصدَ إفادةِ من سيأتي بعدهم ويطلعُ على أقوالِهم ... وإلاّ لمْ يردِّدوا ما قالوا..."[٣٧]. ولهذا السببِ، أخذ الرواةُ/المؤلفون يفزعون إلى مثلِ هذه الصيغِ -أو الإحالةِ أو الإسنادِ- "لإثباتِ تاريخيةِ الفعلِ الأدبي وإضفاءِ الشرعيةِ الواقعيةِ على وجوده"[٣٨].

وعلى كلِّ حالٍ، فإنّ اصطناعَ ابنِ ظفر لصيغةِ (قيل) والتزامَهُ بها في مستهلِّ كلَّ حكاياتِه التي ساقها في أبوابِ كتابِه الخمسة جميعِها هو ذكاءٌ منه، وقد قصدَ إلى ذلك قصدًا متعمَّدًا؛ لأنَّ هذه الصيغةَ -كما يبدو في كثيرٍ من الأحوال- "وسيلةٌ صالحةٌ لأن يتوارى وراءَها - المؤلفُ... فيمرّر ما يشاءُ من أفكارٍ وآراءَ دونَ أن يبدو تدخلُه صارخاً ولا مباشراً... إن الساردَ يغتدي أجنبيًا عن العملِ السردي"[٣٩]، وكأنه مجردُ حاكٍ أو ناقلٍ أو راوٍ، بل مجردُ وسيطٍ بين المادةِ المحكية والمتلقي؛ ليوقرَ في ذهنِ متلقي مادتِه الحكائيةِ صدقَ روايته -كما أسلفنا- وهو أسلوبٌ توارثه كتّابُ الأزمانِ الماضية من عنايةِ جامعي

نصوصِ الحديث النبويّ بها، وتوثيقِها بصرامة. وهو أسلوبٌ اتُبِعَ أيضاً في روايةِ اللغةِ العربية وضبطِ قواعدها.

بدأ (ابن ظفر) روايتَه للحكايةِ التي بين أيدينا قائلاً: "قيلَ: لما عزمَ سابورُ بنُ هرمز على الدخولِ إلى بلاد الروم..." ثم يترك الحكايةَ تُروى بضمير الغائب، بوصفِ الراوي الأول -المجهول- مفارقاً لمرويه[٤٠]. ثم نراه يصرُّ على استعمالِ ضميرِ الغائب في صيغتيه: المبني للمجهول والمبني للمعلوم، حتى في استهلالِه الإسنادي لما يوردُه من حكَمٍ وأمثالٍ مما كان يسوقُه لتوضيحِ فكرةٍ، أو لتعليلِ أخرى. ومع حرصِ ابن ظَفَر على الالتزام الصارِم بضمير الغائب في صيغِ الاستهلالِ السردي، إلاّ أنه كان يعمدُ -في بعض الأحيان- إلى استعمالِ ضميرِ المتكلم، ولكنْ على لسانِ الراوي الثالث (الوزير)[٤١] وهو الراوي الذي أسندَ إليه مهمةَ سردِ الحكايات المتولّدةِ عن الحكايةِ الأم، ولا بدَّ له من سببٍ لهذا (الانحراف عن المسارِ السابق، وهو التزام ضمير الغائب):

فبعد أنْ شعرَ الوزيرُ أن ملِكَهُ سابورَ أصبحَ على وشكِ الانهيارِ، وقدْ تسرَّبَ الشكُّ إلى قلبِه من جهتِه، توجَّهَ هذا الوزيرُ إلى المطرانِ مخاطبًا إيّاه، وسارداً له -في الوقتِ ذاتِه- حكايةً ليسليه، وليسري بها عن نفسِ الملكِ سابور، الذي كان يسمعُه هو الآخر في حبسه.

قال الوزيرُ: "إنه كان عندنا بجليقيةَ فتى وفتاة ...." هنا، يدعُ المؤلفُ الحكايةَ تُروى بضميرِ المتكلم، (فيكونُ الراوي هنا متماهيًا في مرويه)[٤٢]، وكأني بالمؤلف -وهو الراوي الحقيقي للحكايات كلها، ومحرك شخصياتها جميعها للهدف الذي أراده لها- كأني به قد أراد من إبرازِ ضميرِ المتكلمِ في (عندنا) وفي هذا الموقعِ بالذات أنْ يُذيبَ السردَ في زمنِه هو[٤٣]، بل واستدراجَه إلى اللحظةِ التي كان يسردُ فيها الحكاية الراهنة. وربما أراد -أيضًا- أن يُشعِرَ القارئَ/ المتلقي، بأنه -أي الوزير- هو الشخصيةُ المركزيةُ في الحكايةِ، طالما أنّه هيأ ذهنَ المتلقي سابقًا إلى أنَّ هذا الوزير سيكون له شأنٌ ذو بال فيما بعد.

القاص/ابن ظفر - في حكايةِ سابور وقيصر الروم- يعلنُ عن نفسِه مرةً ثم ينسحبُ أخرى، لكنه يتركُ -خلال تعّرجاتِ مسارِ الحكايةِ- صدىً لصوتِه الذي كان يعلو تارةً ويخبتُ أخرى، حسبَ تكثيفِ الأحداث. فهو لم يغِبْ -حقيقةً- عن نصِّه، بل جعلَ الوزيرَ الحكيمَ يقومُ مقامه. هو لا يتحدَّثُ مباشرةً، وإنما من وراءِ حجاب، متخفّيًا وراءَ هذا الوزير، الذي جعله الراويَ الرئيسيَّ لحكاياته، وإن هو -أي الوزير- قد أسندَ روايتَها لآخرين يقتضيهم المقام. فأظهره بقوة -هنا- لأنه سيوكل إليه مهماتٍ غايةً في الأهمية والتعقيد، وهي: أنه سيجعلُه يتوغّلُ في أعماقِ النفسِ البشرية للشخوصِ الأخرى، وبخاصةٍ شخصيةُ "عينِ

أهلـه"، الـذي يمثّـلُ فـي الحقيقـةِ الملـكَ سـابورَ، بكـلِّ هواجِسـه وصـفاتِهِ النفسـيةِ والخلُقيـة، فيكشـفَ عنهـا ويقدمَها إلـى متلقّيـه، محـاولاً الأخذَ بيدِها - مـن خـلال السرد- إلى شاطئِ الأمان. فكان الوزيرُ كالطبيبِ الذي يشخّصُ المرضَ، ومن ثمَّ يصـفُ العـلاجَ المناسب. لقد لاحظ - هذا الـوزيرُ- اضطرابَ الأحوالِ من حولِه، وتخبُّطَ صاحبِ الأمر أمام ناظريه، فتراه قد وقفَ متأملاً جوَّ الاضطراب والضـياع، ولسـانُ حالـه يقـول: إذا ضـاع المَلِـكُ ضـاعت الدولـةُ، وإذا ضـاعت الدولةُ ضاعت الأمةُ، فلا بد -إذن- من التروِّي، وطالما أن أمرَ الخلاصِ بيدي فلا مفرَّ من السيطرةِ على الموقفِ من حولي بالحنكةِ والتعقّل، وكـان ذاك. هنـا، لا بد لنا من توضيحِ موقفين للوزير برزا بقوةٍ في الحكاية:

الأول: موقفٌ فردي، عناصرُه المتحركة فيه: سابورُ ووزيرهُ، ونحن نحِسُّ فيه بضياعٍ وحيرة: الملكُ ضـائعٌ تائـهٌ فـي حبسِـه، والـوزيرُ حـائرٌ مفكّرٌ، يحتـالُ ويُعِدّ العدةَ لخلاصِ سيده.

الثاني: موقفٌ عـام، يمثّلُ الجماعـةَ فـي حياتِهـا الجمعيـةِ وقد أشـرفتْ علـى الهاويـةِ: رأى الـوزيرُ الأمـةَ علـى مشـارفِ الهـلاكِ، فالملـكُ أسيرٌ، وقيصـرُ قتلَ النـاسَ وشرّدهم، وخرَب البلادَ، وإذا ضـاعت الدولـةُ ضـاعتْ الأمـةُ. هنـا، ينظـرُ الـوزيرُ فـلا يـرى إلاّ نفسَـه فـي هذا الخِضـمِّ المضـطّربِ من الانفعـالاتِ والآلامِ النفسـيةِ والحَيْـرةِ، فيبـادرُ إلـى مخاطبـةِ نفسِـه بالصـمودِ، وحثِّهـا علـى الصـبرِ والإعدادِ للخلاص: خلاصِ السيدِ/ الملك، ومن ثمَّ خلاصِ الأمةِ بإخراجِ الأعداءِ من أرضها.

وفي موقعِ حَرِجٍ آخرَ في مسارِ حكاية "عين أهله وسيدة الذهب"، تتولّدُ حكايةٌ أخرى، يرتدُّ فيها الراوي إلى ضمير الغائبِ. هنا تعودُ الرغبةُ القويةُ في إقناعِ المتلقي بصدقِ المروي، مرةً أخرى، حتى لو كـانَ فـي هذا المرويِّ شـيءٌ ينـاقضُ الحقيقـةَ أو يتّفق مـع الأوهـامِ والخيـال - حتـى لا يُعزى إليـه كذبٌ فيـه، وبخاصـةٍ أنَّ المرويَّ فـي هذا الموقعِ هو حكايـةٌ خرافيـةٌ من حكايـاتِ الحيوان، وهي حكاية "الفرس التائه والخنزير". فالقاصُّ يودُّ أنْ يحفِزَ المتلقي على فهم ما في الحكايةِ من مغزىً وعظةٍ، ولكنْ من وراءِ حجابٍ -كما أسلفنا-.

ومهما كانـت صـيغُ الاستهلالِ السـردي، سـواءٌ بضـمير الغـائبِ أمْ المتكلمِ، فإنَّ هذه الصيغَ تستدعي وجودَ مكوِّنـاتٍ أساسيةٍ فـي العملِ الحكـائي، وهـي -إلـى جانبِ الراوي-، المروي والمروي له، وكل واحد من هذه المكونـات "لا تتحدّدُ أهميتُه بذاتِه، إنما بعلاقتِه بـالمكوّنين الآخرين ... وغيـابُ مكـوّنٍ مـا أو ضـمورُه لا يخـلُّ بالإرســالِ والإبــلاغ والتلقــي حســب، بــل يقــوّضُ البنيــةَ الســرديةَ للخطاب"[٤٤]، من هنا، لا يكونُ هناك سردٌ حكائي مطلقاً دونها.

٢. مكونات السرد الحكائي في قصة سابور وقيصر الروم:

ذكرنـا فيمـا مـر، أن العمـل الحكـائي - عـادة- يُسـتهلُّ بصـيغةٍ أصـبحت كاللازمةِ في كل تلك الأعمال، وهذه الصيغة، سواء أكانت تدل على ضمير الغائب أم المتكلم أم غيرهما، تشترط وجود ثلاثة أطراف: الراوي والمروي والمروي له.

الأول: الراوي: وهو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة. وهذا الراوي قد يكون راوياً مجهولاً[٤٥]، يسند إليه الراوي الثاني/المؤلفُ الراويةَ، فيكون بذلك راويًا أولَ للمادةِ الحكائيةِ المرويةِ، وهذا الراوي هو الذي يفترضُ أن يكونَ قد روى الحكايةَ، بمعنى أن له وجودًا تاريخيًا تبتدئُ منه الرواية، وهذا الراوي بعينه يروي الحكايةَ لمروي له ولكن ليس روايةً مباشرة، بل بعد أن تكونَ قد تواترتْ عبرَ رواةٍ آخرين قبلَ أنْ تصلَ إليه. والراوي المجهول الذي نتحدثُ عنه هنا على كلّ حال "لا يعطي البنيةَ السردية إلاّ حقَّ ظهورها أما صياغةُ مكوّنات البنيةِ السرديةِ فمنْ شأنِ الرواةِ الذين يقفون دونَ مستوى ذلك الراوي المجهول"[٤٦].

المروي له -في هذه الحالة- يصبُح بالتالي راوياً ثانياً؛ لأنه بعدَ أنْ يتلقى الحكايةَ عن الراوي الأولِ يبدأُ دورُه حيث انتهى دورُ الأول، فيقومُ بسردِ الحكايةِ على المتلقي كناقلٍ لها وليس كمؤلفٍ، مع أنه في كثيرٍ من الأحيانِ يكونُ المؤلفَ الحقيقيَّ للحكاية.

ففي حكاية "سابور وقيصر الروم"، يُلاحَظُ أنّ المرويَّ له هو نفسُه الراوي **الثاني/المؤلف**، الذي سردَ الحكاية الأم، ومن ثمَّ أسندَ الحكاياتِ الأخرى لرواةٍ آخرين.

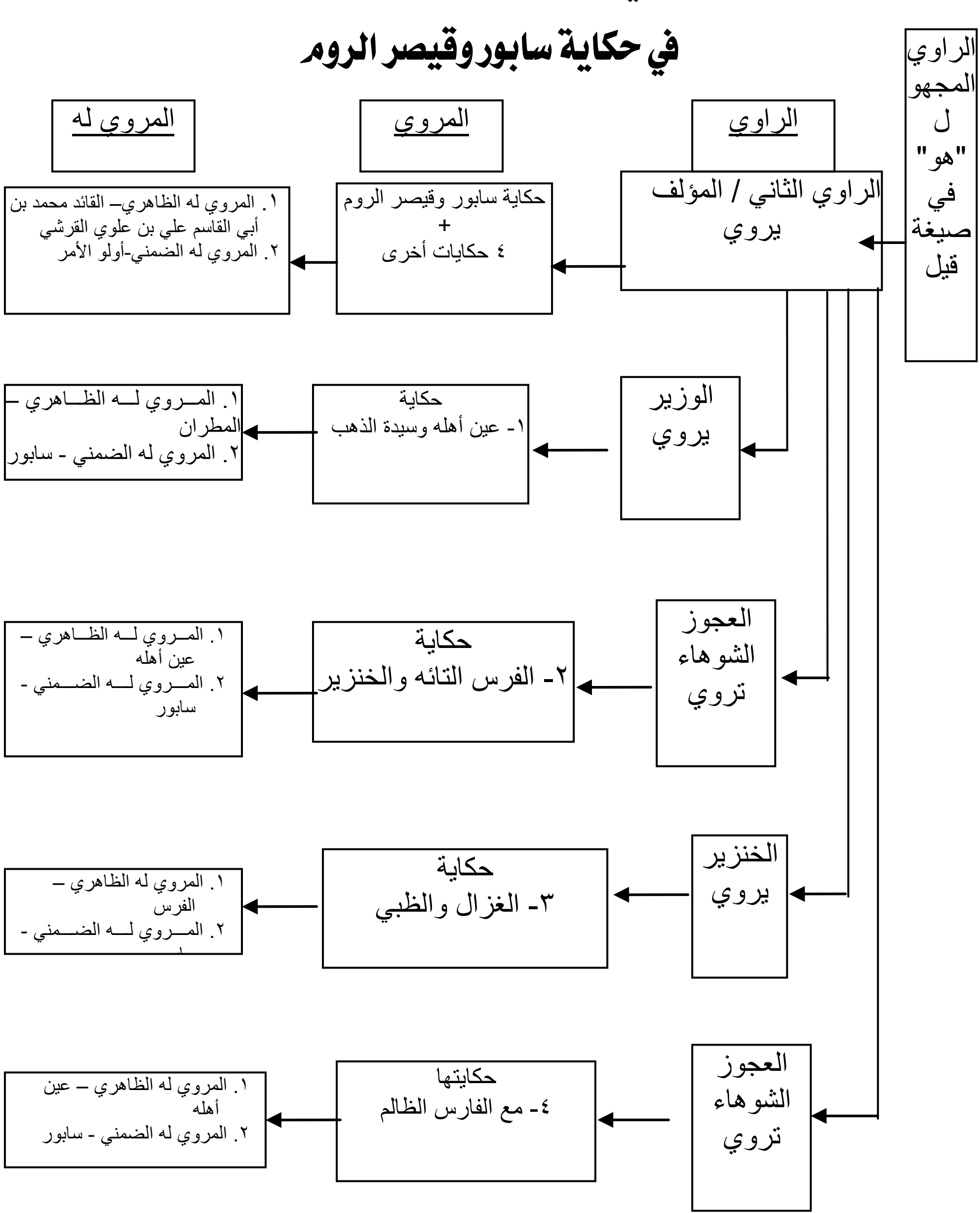
المروي[٤٧]: هو كلُّ ما يصدرُ عن الراوي، وينتظمُ لتشكيلِ مجموعٍ من الأحداثِ تقترنُ بأشخاصٍ، وجوهرُه الحكايةُ، بمعنى: أنه هو القصّةُ التي تُروى لمرويٍّ له.

المروي له: هو الذي يتلقّى ما يرسلُه الراوي.

في الحكايةِ موضوعِ هذه الدراسة: "حكاية سابور وقيصر الروم"، تعدَّدَ المرويُّ والمرويُّ له كنتيجةٍ حتميةٍ لظهورِ مواقفَ حاسمةٍ، ولظهورِ شخصياتٍ جديدةٍ في مسارِ السرد الحكائي[٤٨]، وهذا الظهورُ يؤدي -بالضرورةِ- إلى ظهورِ حكايةٍ جديدةٍ كما يقول تودوروف[٤٩]. وهذا التعدُّد في الراوي والمروي والمروي له سيتّضح من خلال الجدول التالي.

رسم توضيحي لتعدد الراوي والمروي والمروي له [٥٠]

في حكاية سابور وقيصر الروم



٣. الحركة ما بين التوازن وعدم التوازن في حكاية "سابور وقيصر الروم":

هذا التعدّدُ في الراوي والمروي والمروي لـه فـي حكايـةِ "سـابورٍ وقيصـر الروم" يوقرُ في ذهنِ المتلقي، وفي وقتٍ قصيرٍ نسبيًا، أنّ هناك حركةً دائبـةً فـي هذا النصِّ الحكـائي. وهذه الحركـةُ تترتّـبُ علـى أفعـالِ الشـخوصِ الـذين تنبنـي عليهم أحداثُ الحكاية، وفي مواقعَ شتى فيها. وطالما أنَّ هنـاك حركـةً، فلا بدَّ -إذن- من وجودِ نقطـةِ سكونٍ تنطلقُ منها هذه الحركـةُ، فيكون هنـاك سكونٌ ثـم اضـطرابٌ. وهـذا الاضـطرابُ لابـدَّ أنْ يـؤول إلـى سكونٍ وهكـذا حتـى تنتهـي الحكايةُ عند نقطةِ سكونٍ أخيرة. معنى ذلك: أن النصَّ الحكائيَّ ينتقلُ من حالـةِ الاستقرار/التوازن إلى حالـةِ الاضـطرابِ/عدمِ التوازن، عندها، يتدخّلُ عنصـرٌ ما، يكونُ عادةً شخصيةً محوريةً، تعيدُ الحكايةَ إلى التوازنِ من جديد.

وبالنسبةِ لهذه الحركةِ في حكايةِ "سابور وقيصر الروم"، فإنها تُلاحظُ من خلالِ تطوّرِ الحكي فيها من: حالةِ التوازن إلـى عدمِ التوازن، ومنذ بدايتها[٥٢]! وذلك، عندما عزمَ سابورُ على السفرِ إلى بلادِ الرومِ غيرَ مُصْغٍ لناصحيه، لكنْ، مـا لبـثَ هـذا الاضـطرابُ/عدمُ التـوازنِ أنْ عـادَ إلـى حالـةٍ مـنَ التـوازنِ بتـدخلِ الوزيرِ، وذلك بالمسيرِ مع سابورَ لحمايته.

عدمُ التوازنِ الأول ناتجٌ -كما يتضح للقارئ- من مجموعـةٍ مـن الانتهاكـات مـن طـرفِ سـابورَ، وهـي عدمُ الإصـغاءِ إلـى ناصـحيه، وكـذلك: المغـامرةُ غيـرُ المبـررّةِ وغيـرُ المأمونـة، فهـو الملـكُ، ومغامرتُـه تلـك تعـرّضُ الـبلادَ والأمـةَ للخطر. هنا، برزَ عدمُ التوازن - في سيرِ الحكاية- بشدةٍ، ولكنْ، وكما أسلفنا- ما لبث أن عـاد إلـى الاستقرارِ بعد تـدخلِ الوزير، أي: بانتصـارِ الحكمـة والتعقل، وذلـك بمصـاحبته للملـك فـي سفره. يبـرزُ عـدم التـوازن - مـرةً أخـرى-. عنـدما يصرُّ سابورُ على دخولِ قصرِ القيصرِ، وإصرارُه هنا انتهاكٌ آخر. ويزيدُ عدمُ التوازنِ ويبلغُ الذروةَ بوقوعِ سابورَ في حبسِ قيصـر، ومـا تبـعَ ذلك من شكوكٍ بالوزير. وتبقى الحكايةُ في حركةٍ دائبةٍ على مستوى عدم التوازن، علـى الـرغم من التعقّدِ الناتجِ عن التوالدِ حتى الدرجةِ الرابعة (٤ حكايات متولّدة عن الحكايـةَ الأم)، إلـى أن استقرّت فـي النهايـةِ بتـدخّلٍ قـوي مـن الشخصـية الرئيسـية، أي: الوزير، حيث أعادَ التوازنَ للحكاية، بتخليصِه سابورَ من أسرِ قيصرِ الروم.

وعلـى هـذا، تكـونُ الحكايـةُ الإطاريـةُ/الأم قد سـارتْ فـي مسـتوياتٍ ثلاثـةٍ، تجلّـى فـي كـلِّ مستوى منهـا حركـةٌ تراوحـتْ بـينَ التـوازنِ وعدمِـه، ومـن ثـمَّ التوازن، وهذه المستوياتُ الثلاثةُ توضَّحُ كالتالي:

المسـتوى الأول: وهـو نـاتجٌ عـن مخالفـة/انتهاك/خرق، نعنـي بـذلك: مخالفـة

سابور لناصحيه وذلك بالإصرار على المسير إلى بلاد الروم، بل والدخول فيها.

المستوى الثاني: ناتجٌ عن المبالغةِ في المخالفة/الخرق، وذلك بدخولِ سابور قصرَ القيصر على الرغمِ من تحذيرات وزيره بالامتناع عن ذلك.

المستوى الثالث: وهو ناتجٌ عن الشك، نعني به: شك سابور في وزيره (المخلص) لاعتقاده أن هذا الوزير قد خذله في أحلكِ أوقاته (الحبس)، ولم يُرِدْ أن يخلصه. وهذا شكٌ في اخلاص الوزير المخلص، كما يوحي به السردُ، عند هذا المفصلِ في الحكاية.

وبناء عليه، يكون سير الحركة في الحكاية كما يلي:

١. **سرد/ توازن** ← **عدم توازن** (- خرق- مخالفة النصيحة ← سبب ← - خرق- **المغامرة، دخول** ← **نتيجة سابور بلاد الروم**) توازن (تدخل الوزير بملاحظة سابور ومراقبته عن بعد)

- **انتهاك مزدوج وغير مركب** - [٥٣]

٢. سوء/ توازن ← عدم توازن (خرق- مخالفة النصيحة ← سبب ← - بدخول سابور قصر القيصر - وقوع سابور في حبس← نتيجة قيصر الروم) توازن (تدخل الوزير وإعداد العدة للخلاص)

-انتهاك مزدوج وغير مركب

٣. سرد/ توازن ← عدم توازن (شك سابور بوزيره انتهاك بسيط) ← توازن (تدخل الوزير وتخليص سابور من حبس قيصر)

وإذا نحن أمعنا النظر في الحكايات المتولّدة عن الحكاية الأم، سنجدُ أن كلَّ حكايةٍ منها تتكوّن من حركتي التوازنِ وعدمِ التوازن، تمامًا كما في الحكايةِ الإطارية، إلاّ أن الفرقَ بين هذه الحركةِ في الحكاياتِ المتولدةِ وتلك الموجودةِ في الحكايةِ الإطاريةِ/ الأم، هو: أن هذه الحركة تحدثُ في الحكايات تلك على

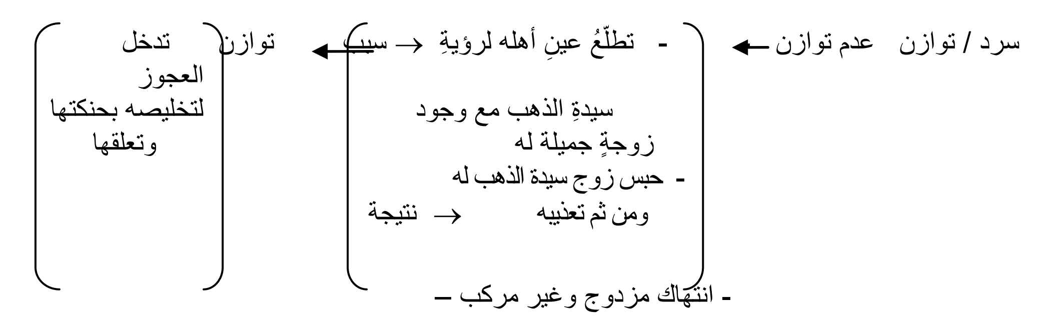
مستوى واحدٍ غيرِ متكرّر -ما عدا حكاية أهله وسيدة الذهب-، بمعنى: أنَّ الحركةَ ما بين السكونِ/ التوازن، والاضطرابِ/ عدم التوازن يطرأ كلُّ واحدٍ منها مرة واحدة في الحكاية، ولا يمنع هنا من أن نشير، إلى أن هذه الحركة بعينها تتفق مع الحكاية الأم بأنها ناتجة عن انتهاك/ خرق مزدوج أيضًا - ماعدا في حكاية الفرس التائه والخنزير-:

أ. حكاية عين أهله وسيدة الذهب:

تماثل هذه الحكاية، الحكايةَ الأم: "سابور وقيصر الروم" من حيث أن عنصرَ عدمِ التوازن قد ظهر فيها فورًا، أي: عندما بدأ البطلُ عينُ أهلِه بمغامرتِه (مغادرتِه بلدَه) للوصولِ إلى سيدةِ الذهب لرؤيتها عن قرب، ولكنّه ما لبثَ أن وقع في أسرِ زوجها. وهذه المغامرةُ بدأتْ مباشرةً بعدَ الاستهلالِ السردي للحكاية.

تكون حركةُ التوازن وعدمُه في هذه الحكاية على النحو التالي:

سرد/ توازن ← عدم توازن -



لا يفوتنا في هذا المقام أن نوضح ما تمثله كل شخصية من شخصيات هذه الحكاية:

فعينُ أهلِه يمثّلُ الملكَ الفارسي سابور

زوجتُه سيدةُ النار تمثّل بلادَ فارس

سيدةُ الذهبِ تمثّلُ بلادَ الروم

وأما العجوزُ فهي تمثّل الوزيرَ، بما تتمتعُ به من حنكةٍ ونفاذِ بصيرةٍ.

ب. الفرس التائه والخنزير:

يبرز عدمُ التوازنِ في هذه الحكايةِ نتيجةَ خرق/انتهاك بسيط (غير مزدوج وغير مركب) وهو هروبُ الفرس، وما ترتّب على هذا الهروبِ من ضررٍ

لحقَ بـه. لكن، مـا لبث الأمرُ أن عـاد إِلـى التـوازن بتدخلِ الخنزيـر فـي الوقت المناسب ليخلّص الفرسَ من آلامِه، وينقذَه من ورطته.

ج. الغزال والظبي:

تتكرر حركـة الاسـتقرار/ التـوازن، والاضـطراب/ عـدم التـوازن مـرتين، وعلى مستويين في كل مرة:

١. أ- انطلاق الغزال إلى الصحراء ثم وقوعه في الأخدود.
ب- وقوع الظبي في شرك الصياد، وعدم تخليصه للغزال.

وتتم استعادة التـوازن فـي كـلا الحـالتين عندما يتدخل التاجر/والـد الغـلام، ويطلقهما من ورطتيهما.

٢. أ- شـكُّ الغزالِ فـي الظبـي وتحاشـيه النظـر إليـه والتحدث معـه؛ لأنـه اعتقد أنه خانه، فلم يهبّ لتخليصه من ورطته.
ب- غضبُ الظبي لتجنب الغزال له.

وقد استعيد التوازن مرةً أخـرى عندما تمت المفاتحـةُ والمصـارحةُ بينهمـا، وعرف كلٌّ منهما ما حصل لصاحبه، وعلى هذا تكون الحركةُ في داخل الحكاية قد سارت على النحو التالي:

سرد/ توازن ← عدم توازن
أولاً: عندما خلص
ثانياً: عندما خلص

أ. انطلاق الغزال إلى ← سبب ← توازن
الصحراء ووقوعه في الأخدود ← نتيجة
ب. وقوع الظبي في شرك الصياد ← سبب
وامتناعه القصري عن تخليص ← نتيجة
الغزال

بتدخل التاجر
الظبي من شرك الصياد
الغزال من الأخدود
بعد ذلك.

– انتهاك مزدوج وغير مركب –

سرد/ توازن ← عدم توازن
أ. شك الغزال في الظبي ← سبب ← توازن
تدخل الظبي بمصارحة

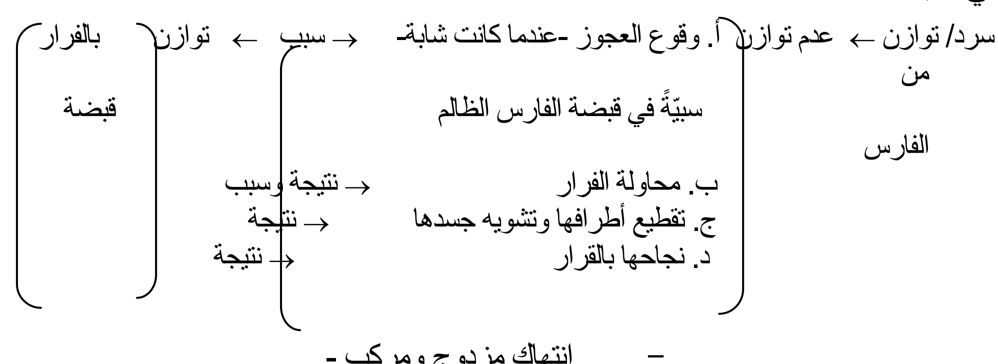
ب. تجنبه للظبي → نتيجة الغزال بما حصل له

ج. عضب الظبي لتجنب الغزال له → سبب وأنه لم يكن خائناً

– انتهاك مزدوج وغير مركب -

٤. حكايةُ العجوزِ والفارس الظالم:

وفي هذه الحكايةِ كان عدمُ التوازنِ قد حدث قبلَ ظهورِ العجوزِ كشخصيةٍ محوريةٍ في حكاية: "عين أهله وسيدة الذهب"، إذ كانت قد وقعتْ في يدِ فارسٍ ظالمٍ كسبيّةٍ، فعذّبها، وشوّه جسدها، وبقيت تتحيَّنُ الفرصَ حتى خلّصتْ نفسَها منهُ. فكان التخلصُ الأولُ هو استعادةَ التوازنِ الأول، وتخليصُها لعينِ أهله وتخليصُ نفسه -آخرَ حكايةِ عين أهله- هو استعادةُ التوازنِ الثاني، كما أشرنا في حينه.



– انتهاك مزدوج ومركب -

يُلاحظُ مما سقناه أعلاه من حركةٍ داخلَ الحكاياتِ المتولّدة أنّ عدمَ التوازنِ فيها كان يظهرُ نتيجةَ مجموعةٍ من الانتهاكات منها: عدمُ الاستماعِ للنصيحة، واختلالُ العلاقةِ بين شخصياتِ الحكاية. وأما استعادةُ التوازنِ فكانت تتمُّ لحظةَ تدخلِ الشخصية (المتوازنة) أصلاً في سلوكها وفكرها، وهي بعينها الخيطُ الممتد بدءاً بحكاية سابور/ الحكاية الأم، ومرورًا بالحكايات المتولدة عنها، وانتهاءً بالحكاية الأم الأولى وهو الخيطُ نفسُه الذي أشرنا إليه في بدايةِ هذه الدراسة[٥٤].

نخلصُ من هذا كلِّه، إلى أنَّ العنصرَ الذي كان يتدخلُ لاستعادةِ التوازن في كلِّ حالةِ عدمِ توازن، وفي جميع الحكايات هو: الشخصيةُ الحكيمةُ المتزنة،

الثاقبةُ النظرة. ولهذا الأمر دلالتُه: فمؤلفُ هذه الحكايات -أو: فلنقُلْ راويها المؤلف- ساقَ حكاياتِه تلك لمغزىً، وهدفٍ محدّدين، وهو: أنْ تضعَ الأمةُ مقاليدَ الأمرِ فيها بأيدي الحكماءِ من بنيها، والمفكرين الموثوقِ بهم؛ لاستعادةِ توازنِها بعد أَنْ فقدتْه تحتَ حوافِر الغازين، ونتيجةَ تقلّبِ أهواءِ الحاكمين.

سلطة الراوي/ المؤلف:

ذكرنا - فيما مرَّ- أنَّ المؤلفَ/القاص يعمدُ أحيانًا إلى الإحالةِ على عددٍ من الرواةِ، وهذا يستدعي ظهورَ عددٍ من الشخصياتِ تستدعي -بالتالي- ظهورَ عددٍ من الحكاياتِ المتولِّدةِ عن الحكايةِ الأم. ولا شَك أن بعضَ هذه الإحالاتِ يتعمدها القاصُّ، وبخاصةٍ من خلالِ ضميرِ الغائب، الذي تحدثنا عنه سابقًا.

ولا أعتقدُ أنَّ تلك الإحالاتِ وتكرارَ ضميرِ الغائب، أمرٌ ليس بذي بال، بل إنَّ له من الأهميةِ مالا يُغفَلُ، ذلك أنَّ الحكايةَ كلَّها تكادُ ترتكزُ إليه، تمامًا كما ترتكزُ على المكونين الآخرين للحكاية: المروي، والمروي له. وهذا الضميرُ الغائبُ الذي يتوارى خلفه الراوي/المؤلف يمكنُ اعتبارُه مظهرًا من مظاهرِ تدخُّلِ القاص، أو ما يُطلق عليه عادةً: تسلُّطًا أو تحكّمًا.

ولا يخفى علينا أنّ هذا (التسلّطَ) له أهدافه ومغازيه، من ذلك: إثارة القارئ لحفزه على المشاركةِ الأساسيةِ في عمليةِ الحكي، أو تأليفِ النصّ، وهو ما يُسمى بالتلقّي الإيجابي(٥٥) من طرفِ المتلقي، ولا يكونُ ذلك إلاّ بمزجِ ما لديه -أي المتلقي- من معرفةٍ موسوعيةٍ مع ما يتلقاه. "فكلُّ قاصٍّ يهدفُ متعمدًا أو غيرَ متعمّدٍ إلى أنْ يوصلَ للقارئ أو المستمع رؤيةً ما، ويتوقفُ وضوحُ الرؤيةِ ودرجةُ تكثيفها على مدى تدخُّلِ القاصّ فيما يحكيه إن سلبًا أو إيجابًا"(٥٦)، ومحاولات الإقناعِ هذه تتّخذُ عند القاصِّ/الراوي/المؤلف أشكالاً عدة تختلف من قاصٍّ لآخر.

ومن مظاهر تدخل وتسلط القاص/المؤلف ابن ظفر الصقلي في "سلوان المطاع"، وتحديدًا في حكاية" سابور وقيصر الروم"، مايلي:

أ. الاستهلال السردي، واستعمالُ ضميرِ الغائب كراوٍ أول، واختفاؤه-أي المؤلف- خلفه.

ب. ربطُ الحكاية بآرائه الخاصة، وتحديدًا عندما يصلُ إلى نقاطٍ مفصليةٍ في السرد، فتراه (يزجُّ بنفسِه) بقوةٍ من خلالِ إيراد بعضِ التعليقاتِ والأمثال والحكمِ والأقوال حولَ موقفٍ بعينه. ومثالُ ذلك في حكاية سابور:

عندما تعرّف رجلٌ من رجالِ قيصرَ على سابور في قصرِ القيصر خلالَ الوليمةِ التي أقامها قيصرُ للناسِ، وذلك بعدَ أنْ تفرَّس في وجهِ سابورَ، مما أدى إلى حبسِ قيصرَ له، هنا، تدخّل القاصُّ، وأوردَ مجموعةً من الأقوالِ والحكم، منها:

"وكان يقالُ: قلوبُ الحكماءِ تستشفُّ الأسرارَ من لمحاتِ الأبصار، ولطالما دلّتْ أوائلُ المُبْصِرات على أواخرِ المتَبَصّرات.

وقيل: كما أنَّ الأبصارَ مرآةٌ تنطبعُ فيها المشاهداتُ إذا سلمتْ من صدأ الآفاتِ، فكذلك العقولُ مرايا تنطبعُ فيها بعضُ الغائبات إذا سلمتْ من صدأ الشهوات"(٥٧).

وكأني بالقاص/المؤلف هنا قد تزاحمت الأفكارُ في رأسه، وتلاطمت الرؤى أمام ناظريه، فلم يجدْ بُدّاً من إخراج ذلك على شكلِ أقوالٍ وحكم، أسندها إلى الضمير (الغائب) مرة أخرى؛ ليكونَ تأثيرُها أكثرَ فعاليةً في متلقيه، وتكونَ فائدتُها أكثرَ وضوحاً أمامه، ولا يفوتُنا هنا أنْ نذكرَ، أنَّ ابنَ ظفر كان من العلماءِ الأجلاءِ وأهلِ العبادةِ والزهادة "قرَّظ أسماعَ المستفيدين بدرّه"(٥٨).

ج. من ظواهر (التسلّط) أيضاً هنا، تدخلُ القاص/ المؤلف في توضيح ما ترمزُ إليه هذه الشخصيةُ أو تلك في الحكاياتِ، بحيثُ لا يتركُ للقارئِ مهمةَ الكشفِ بنفسه عن العلاقةِ أو الرابطةِ بين الشخصياتِ وما تمثّله هذه الشخصياتُ أو تجسّده، بل يكفيه هو مؤونةَ ذلك.

د. وهناك أمرٌ يجدُر أن لا نغفَلَهُ، وهو: أنه لا يمكنُ بحالٍ أن تبقى الحكايةُ (النص المروي) على الحالِ التي تلقّاها بها المروي له/القارئ، بل لابد من أن يكون القاص، وهو مروي له أول، قد عمد إلى إعادة تشكيلها - أي الحكاية-(٥٩) لتتوافقَ مادَّتُه المرويةُ هذه مع البناءِ الشكلي والمعنوي، الذي اختاره المؤلفُ للحكايةِ التي يسوقها، وهذا بعينه تدخلٌ آخرُ من القاص/ الراوي/المؤلف.

وبعـــد،

فهذه محاولةٌ لإلقاءِ الضوءِ على الحكاياتِ التي وردت في كتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" وتحديداً: حكاية "سابور وقيصر الروم". فمثلُ هذه الحكاياتِ كانت تمدُّ الإنسانَ العربيَّ بنماذجَ إنسانيةٍ بطوليةٍ مثالية، علّق عليها خيالاتِه وآمالَه، في أنْ تتحقَّقَ في حاضرِه، فيكون من أثرِها ما ينيرُ هذا الحاضرَ، ويبشّرُ بمستقبلٍ أفضلَ، طالما حلُمَ به هذا الإنسانُ وهو يتخبطُ في بحرٍ متلاطمٍ من النزاعاتِ والخلافات.

هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى، فإن هذه الدراسة محاولةٌ لإبراز ما في هذه الحكاية - وما تولّد عنها من حكاياتٍ - من تقنيةٍ سرديّةٍ عرفتْها الحكايةُ الشعبيةُ القديمةُ وكذا الخرافيةُ، ففي حكايةِ "سابور وقيصر الروم" من تقنياتِ السردِ ما يحفزُ الدارسَ على دراستِها، وكشفِ إمكاناتها الكامنةِ فيها:

ففيها: الاستهلالُ السردي التقليدي للحكايات الشعبية، وفيها مكونات السرد من راوٍ ومرويٍّ ومروي له، وفيها -أيضًا- توازنٌ واضطراب، ثم عودةٌ إلى التوازن، إضافة إلى توالدِ السردِ داخلَ العملِ الحكائي الرئيسي، وهي الظاهرةُ التي عرفها القارئُ في حكايةِ ألفِ ليلة وليلة وكليلةَ ودمنة.

إن تقنية السردِ التي استخدمها القاصُّ/المؤلف ابنُ ظُفر في الحكايةِ - موضوع الدراسة- والحكاياتِ المنبثقةِ عنها استخدمها للوصولِ إلى غايةٍ محددة طموحة، وهي: إيصالُ فكره ورؤاه القوميةِ لمتلقّيه، لإحداثِ التغيير المنشود، وهو تغييرٌ اجتماعيٌّ أخلاقي ضمن حدودٍ قانونية، وفي إطارِ المسؤولية السياسية والأخلاقية، وهذا ما استطعنا تلمّسَه خلالَ دراستِنا لحكاية "سابور بن هرمز وقيصر الروم"، التي هي أطولُ حكاياته في كتابه "سلوان المطاع في عدوان الأتباع".

الهوامش والمراجع

(١) ابن ظفر الصقلي، هو: حجة الدين محمد بن عبدالله بن محمد بن ظُفُر الصقلّي المكي النحوي اللغوي الأديب، كنيته أبو هاشم أو أبو عبد الله أو أبو جعفر. وهو من العلماء الأجلاء. وُلِدَ بصقلية عام ٤٩٧هـ/١١٠٤م، ونشأ بمكة. كان ميالاً إلى الأسفار. سافر إلى الأندلس وشمال إفريقية: مصر وتونس والمغرب، ثم إلى جزيرة صقلية، ولكنه خرج منها بعد غزو النورمانديين لها. عاد إلى مصر، ثم رحل عنها إلى حلب وأقام فيها بمدرسة ابن أبي عصرون، حيث درّس الفقه والحديث والنحو واللغة، وتفرّغ فيها للعلم والبحث والتصنيف. ولما وقعت فيها الفتنة بين الشيعة وأهل السنة، ونُهِبَتْ كتُبه فيما نهب، خرج منها إلى حماة، حيث بقي فيها يكابد الفقر الى أن توفي عام ٥٦٥هـ أو ١١٦٩م. من كتبه: ينبوع الحياة في التفسير، وحاشية على درّة الغواص للحريري، والمثنى، وبيان الصور في معرفة الأوقاف بالآية، وتفسير القرآن، وغير ذلك.
انظر ترجمته:
ياقوت الحوي، **معجم الأدباء**، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ٤٨/١٩-٤٩.
ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ١٩٤٨، ط١، ٢٩/٤-٣٠.
العماد الأصفهاني، **خريدة القصر وجريدة العصر** (قسم شعراء الشام)، تحقيق شكري فيصل، المطبعة الهامشية، دمشق، ١٩٥٥، ٤٩/٣-٦٠.

(٢) الحكاية الشعبية، هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي أيضاً: خلق حرّ للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ص٩١.
الحكاية الخرافية: هي حكايات لا يُعرف لها مؤلف، يحتفظ بها الشعب كتراث حضاري، وتمتاز أنها تبتعد عن الواقع في شخوصها. وهي قد تتخذ الشكل الإنساني، ولكنها تبتعد عنه الى عالم موازٍ له، مقاييسه وأطره تختلف. والبطل هو محور الحكاية وليس الحدث، فالحدث لا يُذكر ُلأنه ذُو صلة وثيقة بالبطل.
غسان الحسن، **الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن**، دار الجيل للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٨، ط١، ص١٣.

(٣) القارئ الضمني: هو الذي يضعه المرسل أو المؤلف نصب عينيه عندما ينتج نصّه، وهذا المتلقي المفترض من جانب منتج النص الأدبي، هو في حقيقة الأمر متلقٍ غير فعلي، يتشكل في وعي هذا المنتج.
انظر: عبد النبي اصطيف، **النص الأدبي والمتلقي، مجلة الآداب**، معهد الآداب والأدباء، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد ١، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م، ص٨٧.
وانظر: ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧م، ص١٦٢.

(٤) شهدت البلاد في هذه الفترة انقسامات حادة بين الحكام ونزاعات خطيرة بين القواد، حتى أن بعضهم كان يستنجد بالفرنج حينًا، وحينًا يُطمعهم بالاستيلاء على البلاد.
أنظر - مثلاً- أحداث الأعوام: ٥٤٤-٥٤٩هـ، عند: ابن الأثير، علي بن أبي الكرم محمد، الكامل في التاريخ، عُني بمراجعته نخبة من العلماء، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧، ط١، ج٩، ص٢٣-٢٩.

(٥) اعتمدنا في هذه الدراسة كتاب **"سلوان المطاع في عدوان الأتباع"**، بتحقيق د. أحمد محمد دعج، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، ط١.

(٦) نفسه، مقدمة المحقق، ص٥٨.

(٧) ففي السلوانة الأولى: سلوانة التفويض، ترد حكاية تاريخية، تدور حول ما حصل للوليد بن يزيد وابن عمه، إذ يرسل الوليد خادمه -بعد أن استوحش من بطانته- ليأتي له برجل كهل ليسامره، وما المسامرة هنا إلاّ طلب الرأي والنصيحة من العجوز، ليخفف عنه الشعور بالوحشة والخوف. ويظهر الشيخ -كذلك لعبد الملك بن مروان في أزمته مع عمرو بن سعيد الأشدق، فيشير عليه -هذا الشيخ- بمحاربة الأشدق وعدم محاربة عبد الله بن الزبير.
وفي صراع الأمين والمأمون، يظهر الشيخ -مرة أخرى- فيشير على المأمون بما عليه أن يفعل في موضوع أخيه الأمين.
وأما في السلوانة الثانية، سلوانة التأسي، فيظهر الشيخ المنقذ على هيئة الوزير المحنّك الخبير المتزن وهذه صفات لا تجتمع إلاّ في إنسان تقدمت به السن. وهذا الوزير سيتدخل لإنقاذ ملِكه في الوقت المناسب. وحتى في الحكايات التي تتولّد داخل الحكاية الأم، تتمثل الحكمة والنصيحة في شخص امرأة عجوز تنقذ البطل (عين أهله) في حكاية "عين أهله وسيدة الذهب"، وفي حكاية "الفرس والخنزير" يمثل الخنزير ذاك الجانب المتزن، حيث يقوم -بحكمته وتعقله- بكشف حال الفرس ومن ثم إنقاذه من آلامه. وفي سلوانة التصبّر، السلوانة الثالثة، تتمثل الحكمة في "رئيس الزمازمة" الذي أخذ الملك برأيه في معالجة أمر هجوم كسرى على الهند، وكان رأيه صائبًا.
ويتكرر ظهور الشخصية المنقذة في حكايات السلوانة الرابعة -سلوانة الرضى- من خلال شخصية الحكيم (جلس)، الذي أوقفه النعمان لتعليم الأمير الفارسي بهرام الفلسفة والحكمة، وبقي ملازمًا له لفترة طويلة، ينصحه إذا احتاج للنصيحة، ويؤوي إليه إن احتاج الى الأمان.
وأما السلوانة الخامسة والأخيرة: سلوانة الزهد، فتتضمن حكايات يتجسد الرجل الحكيم فيها، في شخص عدي بن زيد الذي كان يعظ النعمان وينصحه، ويفتح له مغاليق المبهمات.
وأما حكاية الملك اللأن وزهده، الموجودة في السلوانة الأخيرة أيضًا، فقد ظهر الحكيم فيها، في شخصية وزير الملك الناصح له دومًا.

(٨) سلوان، جمع سلوانة، وهي: خرزة تزعم العرب أن الماء المصبوب عليها إذا شربه المحبُّ سلا.
انظر: ابن ظفر الصقلي، **سلوان المطاع**، ص١١٧.
وقال علي بن عيسى: إنه ماء، من شربه ذهب همُّه.
الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار الفكر، ١٩٨٤ ٤: ٣٤٦.

(٩) ابن ظفر الصقلي، **سلوان** المطاع، مقدمة المحقق، ص٥٥.

(١٠) **Andre` Jolles, Einfache Formen, Tuebingen, 1958, P. 63**
وانظر ما ورد في الهامش رقم (٤)، عن النزاعات السياسية والعقائدية بين المسلمين، وكذا الحملات الصليبية.

(١١) نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، مرجع سابق، ص٥٨.

(١٢) سامي سويدان، **في دلالية القصص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١، ط١، ص٣٠٤.

(١٣) الحكاية الإطارية هي: "السرد المركب في قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع من الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر، وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار

بالصورة".

Gerhardt, Mia, The Art of Story – Telling: A Literary Study of Thousand and One Night, Leiden Brill, 1963, P. 345.

(١٤) نبيلة إبراهيم، **فن القص بين النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٧٧.

(١٥) اقترنت حكايات ابن ظفر بالأسمار والمسامرة، وقد عرّفها -ابن ظفر- بأنها: "إخبار لمنصت وإنصات لمخبر، ومفاوضة فيما يعجب ويليق". وهو يصنف المسامرة صنفين لا ثالث لهما، أحدهما: إخبار بما يوافق خبراً مسموعاً، والثاني: إخبار بما يوافق غرضًا مقترحًا".
انظر: ابن ظفر الصقلي، **سلوان المطاع**، ص١٣٠.

(١٦) نفسه، ص١٦١.

(١٧) التأسي عند الأئمة: أن تنظر إلى أسى غيرك -إي حزنه- وإنه مثل أساك، فتصبر.
نفسه، ص١٦٥.

(١٨) سورة الأحزاب، آية ٢١.

(١٩) سورة النحل، آية ١٢٧.

(٢٠) يحتوي الكتاب -إضافة إلى المادة الحكائية- أمثالاً وحكمًا وأخبارًا ومواعظ وأشعارًا واقوالاً مأثورة، ساقها المؤلف كمقدمات للحكايات في كل سلواناته.

(٢١) ابن ظفر الصقلي، **سلوان المطاع**، مقدمة التحقيق، ص٥٥.

(٢٢) نعني بالوظيفة هنا: "عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة". انظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١، ص٢٣.

(٢٣) نفسه، ص٢٥.

(٢٤) وهو: سابور بن هرمز بن نرسي بن أردشير، المعروف بذي الأكتاف. تولى الحكم بعد موت أبيه. بنى مدينة نيسابور، وحكم إلى أن مات زهاء اثنتين وسبعين سنة. وقد كان شجاعًا عادلاً ورد عن حياته، والحكاية أعلاه عند: المسعودي، **مروج الذهب**، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، ١٩٦٤، ط٤، ٢٥٤/١، ٢٥٧-٢٥٨، وابن قتيبة المعارف، مراجعة محمد إسماعيل الصاوي، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٨٠، ط٢، ٢٨٧-٢٨٩، والطبري، تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ١٩٨٣، ط٤، ٤٩٠/١، ٤٩٤-٤٩٥، والثعالبي، غرر أخبار ملوك الفرس، طبع طهران، نقلاً عن نشرة باريس ٥١٣، ٥٢١-٥٢٤، ٥٢٩-٥٣٢. انظر حكاية سابور وقيصر الروم في كتاب **سلوان المطاع**، ص١٧١-٢٠٠.

(٢٥) كنى القاص عن سابور بعين أهله، وعن بلاد فارس بسيدة النار، وعن بلاد الروم بسيدة الذهب.

(٢٦) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص٢٩.

(٢٧) انظر ص (٨٠) من هذه الدراسة. وظهور العجوز كشخصية منقذة ليس هنا فقط، بل في جميع الحكايات.

(٢٨) انظر مثلاً، قصة **George Orwel, Animal Farm, London, 1975, p.27-28.**

(٢٩) انظر ص٨٠، وحاشية رقم (٢٧) أعلاه.

(٣٠) كان مرجعي في هذا الجزء من البحث، كتاب سامي سويدان، **في دلالية القصص وشعرية السرد**، مرجع سابق، فصل: الحسّ العقلي في النص الخرافي، ص٢٩٨-٣٩٩.

(٣١) ابن ظفر الصقلي، **سلوان المطاع**، ص١٧٢.

(٣٢) نبيلة إبراهيم، **فن القص بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص٧٨.

(٣٣) حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص٤٦.

(٣٤) انظر ص (٣) من هذه الدراسة، وانظر حاشية رقم: (٢) أعلاه.

(٣٥) انظر تلخيصًا لها ص: (٨٩).

(٣٦) عبد الفتاح كيليطو، **الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي**، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٣٤.

(٣٧) نفسه، ص٣٥.

(٣٨) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة**، المجلس الوطني للآداب والفنون، الكويت، ١٩٩٨، ص١٧٣.

(٣٩) نفسه، ص١٧٧.

(٤٠) أي: لا يكون هناك علاقة بين الراوي والفعل الذي تشكل منه الحكاية، فيعتمد الراوي هنا على إسناد الرواية ورفعها إلى مصدرها عبر سلسلة من الرواة.
عبد الله إبراهيم، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي**، بيروت، ١٩٩٢، ط١، ص١٠٦.

(٤١) الراوي الأول، هو: الراوي المجهول- ضمير الغائب-، والراوي الثاني/ المروي له الأول هو المؤلف القاص نفسه، والراوي الثالث، هو الوزير.

(٤٢) الراوي المتماهي بمرويّه: هو الذي يباشر الرواية بنفسه، ومن خلال منظوره الخاص لما جرى له. عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٤٣) انظر ما قاله عبد الملك مرتاض عن ضمير المتكلم كشكل من أشكال السرد الروائي، في: **نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، مرجع سابق، ص١٨٤.

(٤٤) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص٤٥.

(٤٥) انظر هامش رقم (٤٠) أعلاه.

(٤٦) عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص٩٩.

(٤٧) وله مستويان:
الأول، المتن الحكائي، وهو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية.
الثاني، المبنى الحكائي: وهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، أي: هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا بالمستوى الفني.
انظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص٢١.
و: عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص١٢.

(٤٨) أو كما يسميها بعضهم: الأجزاء الرخوة في العمل القصصي، التي تسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية تتوالد باستمرار.
عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص٩٧.

(٤٩) **Todorov, Tzvetan, The poetic of Prose, Oxford, Basil Blackwell,**

1977, P. 71.

(٥٠) أفدت هذه الترسيمة من ترسيمات: تعدد الرواة والمروي لهم في حكاية ألف ليلة وليلة، في كتاب عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، مرجع سابق، ص١٠٠-١٠٣.

(٥١) المروي له الضمني = القارئ الضمني
انظر تعريفه في حاشية رقم (٣) أعلاه.

(٥٢) وذلك على غير ما نلمسه في الحكايات الأخرى، حيث تبدأ -تلك الحكايات- قبل ظهور عدم التوازن فيها بفترة طويلة.
انظر: سيلفيا باقل، **توالد السرد في ألف ليلة وليلة**، ترجمة نهى أبو سديرة، **مجلة فصول**، عدد خاص عن ألف ليلة وليلة، المجلد ١٣، الجزء الثاني، العدد الأول، ١٩٩٤، ص٥٠.

(٥٣) أعني بالانتهاك المزدوج، وجود سبب ونتيجة خلال حركة التوازن وعدمه، ولكن في مستويين منفصلين.
أما المركب، فهو وجود سبب ونتيجة معاً في المستوى الواحد.

(٥٤) انظر ص: (٨٠).

(٥٥) التلقي الإيجابي، وهو عندما لا يعود المتلقي مستهلكاً فحسب، وإنما يكون مشاركًا ومنتجًا ومعيدًا، لتشكيل النص، وطرفًا أساسيًّا من أطراف عملية الاتصال الأدبي.
انظر: موسى ربابعة، **الأسلوبية: الاتصال والتأثير**، **مجلة علامات**، الجزء ٢٧، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨، ص٣١.
وانظر -أيضاً- مالك سليمان، **وولفغانغ إيزر، التفاعل بين النص والقارئ**، **مجلة علامات**، الجزء ٢٥، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ص٢٢٠.

(٥٦) نبيلة إبراهيم، **فن القص بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص٧٩.

(٥٧) ابن ظفر الصقلي، **سلوان المطاع**، ص١٧٦.

(٥٨) العماد الأصفهاني، **خريدة القصر وجريدة العصر**، مرجع سابق، ٤٩/٣.

(٥٩) لأننا نراه قد تصرف بالحكاية، فهي لا تتطابق -تمامًا- مع رواياتها في المصادر الأخرى.
انظر مثلاً: ابن قتيبة، **المعارف**، مرجع سابق، ص٢٨٨-٢٨٩، وهناك وردت مختصرة.
وانظر أيضًا: الثعالبي، **غرر أخبار ملوك الفرس**، مرجع سابق، ص٥٢١-٥٢٤، وهناك وردت مفصّلة.

الفصل الرابع

الرؤى والمنامات

في نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة

للمحسّن التنوخي

[ت ٣٨٤هـ]

قراءة في المضمون والدلالة

الرؤى والمنامات عند التنوخي

في نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة

قراءة في المضمون والدلالة

تمهيد

كثيراً ما يستعمل الدارسون في العصر الحديث مصطلح (السرديات التراثية) [١]، وهو مصطلح جديد نسبياً، دخل في دائرة الاهتمام بعد أن كان مغيبًا زمانًا طويلاً؛ إذ لم يكن القدماء قد اعترفوا بهذه السرديات إرثًا أدبيًا، كالشعر والنثر الرسميين، لأنه – حسب رأيهم - أدب الطبقات المهمشة، وأن الأدب هو الشعر لا غير، أو هو في المقام الأول وغيره يأتي تاليًا، وهذا الموقف يعبر بوضوح عن قوة الشعر وسيطرته على العقلية العربية وتاريخها ونظامها الداخلي. النقد القديم – أيضاً - لم يول الأنواع النثرية السالفة الذكر ،اهتمامًا، لا من قريب ولا من بعيد، ؛ فكان هذا الإهمال، وتلك النظرة لذلك الإرث السردي الهامشي - حسب رأيهم-، وعدم التدوين من أسباب ضياع جزء ضخم منه، إلا ما كُتب له البقاء مما توارثته الأجيال شفاهاً. لذلك، لم يظهر الاهتمام به إلا مؤخرًا، بعد أن لفت الدارسون الغربيون النظر إليه، من خلال احتفالهم بألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وهذا الاهتمام غير العربي حفّز الباحثين العرب، ولو متأخرين، ليدرسوا هذا الإرث الضخم من هذه السرديات، خاصة أن الثقافة العربية الإسلامية بكل مكوناتها الدينية والحضارية والفكرية قد اختُزلت فيه ، فوجهوا اهتمامهم إليه، بعدما رأوا أن فيه ما يستحق عناء البحث. وغدا (اللانص)، الذي لا يوافق الاشتراطات النصية التقليدية، (نصاً) له مكانته في الأدبيات العربية.

ومن المرويات التي تصنف ضمن السرديات التراثية، والتي تشترك مع الأصناف الأخرى بخاصية السرد والرواية: الرؤى والمنامات[٢] . فهذه المرويات، علاوة على ما تحفل به من المناخات الخرافية المشبعة بالتأويل والدلالات، هي علامات دالة على الأنساق الثقافية، التي تومىء إلى معتقدات الناس وسلوكاتهم، التي أطرتها هذه الرؤى والمنامات ، فغدوا مرتبطين بها، ينظرون إليها نظرة إجلال مشوبة بالخوف والرجاء، وهذا الارتباط بهذه (الوحدات السردية) المنامية أصّله في تلك المجتمعات عدد من مفسري الأحلام، وعلى رأسهم ابن سيرين، الذي وضع لتأويلها أخلاقيات تبدأ باحترام الأسرار الشخصية، التي تشف عنها هذه السرديات. لقد كانت هذه المرويات

المنامية – وما زالت – تشكل جزءاً أساسياً من ثقافة المسلمين، حتى إنها دخلت في كل أدبياتهم الروحية، وكثيراً ما تمثلوا عبرها الماضي والحاضر والمستقبل. "فموضوع الرؤيا يجاوز – من حيث حضوره اللافت في الثقافة العربية – نوع النصوص السردية، دينية كانت أم تاريخية، لينسرب بوصفه عنصراً مؤثراً فاعلاً في تشكيل بنية الوعي" (٣) لدى مجتمعات هذه الثقافة.

تعريف الرؤى والمنامات:

وقبل أن نخوض في موضوع المنامات سرداً حكائياً، نسوق تعريفًا (اصطلاحياً) موضحًا لها، فالتعريف المعجمي معروف، فالمنامات تحضر فيه بوصفها المشهد المتخيل الذي يراه النائم حال نومه(٤).

ولأن الرؤى والمنامات كانت ، وما تزال، ملازمة للمسلم في حركاته وسكناته، و تتحكم في قناعاته، حتى غدت جزءاً من حياته وثقافته، كما أسلفنا، فإن القدماء من علماء العرب كانت لهم وجهات نظر في تعريفها، وفي تحليل ماهيتها: فابن سيرين، تناول المنامات في مؤلفه: " تفسير الأحلام الكبير"، وهي عنده صنفان: حسب ورودها في مخيلة الرائي: الأول: رؤيا من الله، والثاني حلم من الشيطان(٥).

ومن الفلاسفة المسلمين الذين درسوا الرؤيا والمنام أو الحلم، ابن سينا في كتابيه: "الإشارات والتنبيهات" و"كتاب الشفاء"، وتطرق إلى الموضوع عينه العلامة ابن خلدون في مقدمته. ومن أعلام الصوفية محيي الدين بن عربي في "الفصوص" و"الفتوحات المكية"، والسهروردي في كتابيه "التلويحات" و"حكمة الإشراف"، دون أن ننسى إسهامات أهل الحديث والفقه والتفسير، ففضلاً عن فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر وغيره من الجوامع والسنن، نشير إلى كتاب الفروق للقرافي، والموافقات للشاطبي، والتفسير الكبير للرازي، ومدارج السالكين والروح لابن القيم الجوزية، وغيرهم ممن أفردوا للرؤى والمنامات كتبًا بكاملها: تأويلاً وتفسيرًا وتحليلاً، وقد تركت جهودهم ، في موضوع الرؤى، بصماتها واضحةً عبر العصور، وكانت ذات تأثير كبير على كل مشتغل في هذا الموضوع بعدهم.

وممن تطرق إلى موضوع المنامات وتأثيرها، مبينًا قوة هذا التأثير: أبو حيان التوحيدي في كتابه (المقابسات)، حيث يقول: "وربما تحولت تلك القوة من المنام إلى الفراسة في اليقظة وإلى الكهانة، حتى إذا حدس قرطس، وإذا ظنّ طنّ، وإذا وهم هجم، وإذا اعتبر عبر، .... وربما صارت الحال مصادفة للحقائق" (٦) .

ومن الفلاسفة المسلمين الذين قاربوا موضوع الرؤى والمنامات أيضًا:

الكندي، الذي يرى أن الإنسان الذي يُعد حاملاً للنشاط الحلمي، لديه ملكة توطين الخيال، إذ تقع بين الحكمة والإدراك، والكندي، في هذا الكلام، ربما كان يصدر عن نسقه العقائدي المعتزلي، وربما كان هذا النسق وراء تغييبه لمصطلحات الصوفية، مثل: الكشف والإلهام والفيض والعرفان(٧).

ومن هؤلاء الفلاسفة أيضًا: الفارابي، الذي يرى أن الحلم الذي يتنبأ بالمستقبل يحتاج قدرات نفسية عالية لا يدركها إلا المتبحرون بالعلم.، وهو في هذا الكلام يعطي الرؤى والمنامات أبعاداً فلسفية، فهو يرى فيها خطابًا شاملاً لعالم المخيلة ولعالم العقل ... وفي التأويل .. والتعامل والأخلاق(٨).

إضافة إلى ما تقدم، فقد انطلق بعض الفلاسفة المسلمين في مقارباتهم لموضوع الرؤى والمنامات من فكرة التشابه بين النوم والموت، وقد عبرّ عنه الإمام علي بن أبي طالب (كرّم الله وجهه) في قوله: "الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا "، فالنوم موت قصير، تذهب فيه الروح إلى عوالم أخرى وتعود عند اليقظة، وهي مقولة نتجت عنها ثقافة الرؤى والمنامات في المجتمعات الإسلامية. ولا يغيب عن بالنا ، في هذا الإطار،ارتباط المنامات بموضوع (الاستخارة)، وهي طلب المشورة لشيء يُنوى فعله، وطلب الخير هو بالضبط معنى الاستخارة، فيكون المنام خير هادٍ لهم إلى ذلك.

ومن الأمور التي يجب أن يُعرَّجَ عليها، في إطار الحديث عن هذه المرويات المنامية، الإشارة إليها عند الصوفيين، الذين غلب الانشغال بها على حياتهم وسلوكاتهم، حتى جعلهم هذا الانشغال لا يفرقون بين رؤى المنام (ما يراه الحالم في حال نومه) وأحلام اليقظة، لكننا لن نخوض في رؤاهم ومناماتهم هذه وتلك ، إذ إن لها خصوصية تكاد تختلف عن عموم الرؤى والمنامات العادية، فالحديث عن ذلك يطول، وموضوعه ليس من اهتمام هذه الورقة، اللهم إلا ما يرد من تلك المنامات في سياقاتٍ تهمّ موضوعنا، عندها سنشير إليها دون تبحر.

وأما بالنسبة **للتعريف الحديث**، الذي حدد مفهوم هذا النوع من السرديات، فهو تعريف مرتبط بالأحوال النفسية لرائي المنام ، وبناء عليه، تُعَرَّف (المنامات) بأنها: نتاج نفسي يختلف عن النتاج المعرفي في حال اليقظة، وهي على ذلك المشهد المتخيل الذي يراه الرائي حال نومه، بل هو حاصل تفاعلات نفسية قسم منها امتداد لليقظة، أو لما بعدها (٩)، وقسم منها لتأثيرات أخرى غير معلومة؛ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الشعور يعمل خلال النوم في مستوى آخر حيث يخلق الإنسان لنفسه عالماً خاصاً به، يحتوي على تصورات ذهنية متسربلة في شكل ملتو غير واضح طبقاً لحالة العقل وطبيعة الرغبة.

وهذا التفسير النفسي للرؤى والمنامات أصّله (فرويد) في دراساته النفسية، إذ جعلها طريقًا ملكيًا لسبر اللاوعي (الفردي) الذي يختزن رغبات الفرد المقموعة [١٠] ، في حين يرى (يونج) أن الرؤى والأحلام تعود إلى اللاوعي (الجمعي)، الذي يختزل استرجاعات وآثاراً ترتد للتجربة العرقية التي تكشف عن الأصول البدائية[١١]. وبسبب هذه النظرة، غدا المنام – بما يحمله من قوة وتأثير – من بين أدوات سبر الشخصية الإنسانية ؛ لأن العقل في حالة المنام يكون قادرًا على القيام بأشياء يستحيل عليه القيام بها في حالة اليقظة العادية. وهكذا، تكون الدراسات النفسية، بفضل (فرويد ويونج)، قد نقلت اللاوعي المنامي، من عالم الغيب إلى ضفة العلم.

الرؤى والمنامات في كتب التراث:

يزخر التراث بكتب وطيدة الصلة بالرؤى والأحلام تأويلاً وتفسيرًا وتحليلاً، وكلها وُظفت في الإطار الديني والعلمي والأدبي، مثل: كتاب ابن سيرين (ت ١١٠هـ) تفسير الأحلام الكبير، وكتاب ابن أبي الدنيا (ت هـ٢٨١) المنامات، وكتاب أبي العباس النجاشي(٤٥٠هـ) المنامات، وغيرها[١٢].

ولم يقتصر الاهتمام بالرؤى والمنامات على هذه الكتب المتخصصة بتفسير الرؤى وتأويلها، بل إننا نرى مصنفي الكتب الأدبية عبر العصور يأتون بها متناثرة في مصنفاتهم، تتمثل فيها توجهات أصحابها ومعتقداتهم .وعلى صعيد السير الشعبية، تشكل هذه الرؤى والمنامات أعمدة أساسية لها، بحيث تتحكم بأحداثها وبتوجهات أبطالها ومصائرهم، كما نرى في سيرة الأميرة ذات الهمة والظاهر بيبرس. ومن أكثر كتب التراث اشتمالاً عليها في ثنايا متونها أيضًا: حكايات ألف ليلة وليلة. وتشغل الرؤى والمنامات – كذلك - جزءاً رئيساً في كتب التراجم والسير، وأكثر ما ترد هذه الأحلام في كتاب خليل بن أيبك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، "الوافي بالوفيات"، وكتابه الآخر، الذي اهتم فيه بالعمى والعميان، الموسوم ب: (نكت العميان).

ومن المصنفات الأدبية الكبيرة، التي احتشد فيها عدد من هذه الرؤى والمنامات: كتابا القاضي المحسِّن التنوخي: نشوار المحاضرة، في عدد من أجزائه، والفرج بعد الشدة، في الباب السادس منه . وبعض منامات هذين المصنّفين سيكون موضوع هذه الورقة دراسة وتحليلاً.

الرؤى والمنامات نصوصًا سردية :

أشرنا فيما سبق إلى أن الرؤى والمنامات استقطبت اهتمام المسلمين تأويلاً وتفسيرًا؛ لأنها فرضت نفسها بقوة عليهم، لارتباطها الوثيق بثقافتهم المجتمعية ومعتقداتهم الدينية، ولارتباطها بالأعراف والتقاليد، فتحكمت بهم وسيطرت على أذهانهم، وسلوكهم، وبما أن الرؤيا في حقيقتها فعل باطني، ومجموعة من الأحداث المتخيلة في النوم – كا أسلفنا – فلا يمكن " أن تستنبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى (سرد) يقوم به الرائي ويتواصل به قصًا أو حكيًا مع طرف آخر، وحين تتحول الأحداث المتخيلة إلى سياق سردي قصصي، يصبح التأويل ممكناً" [١٤]. فالحكائية – إذن - تتحقق في الكلام " من خلال تحقق العناصر التالية: فعل أو حدث قابل للحكي، فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل، ...." [١٥] ، عندها يجعل المنام ما هو غير موجود، موجوداً في الحقيقة. وقد حام ابن عربي حول أهمية التعبير اللغوي عن الرؤيا، مؤكدًا التعامل معها في التراث بوصفها نصّاً سرديًّا ذا بنية دلالية[١٦]، لذلك أُدرِجَتْ الرؤى والمنامات في إطار السرديات القديمة فاستحقت الوقوف عندها وتأملها دراسيًّا.

الرؤى والمنامات نصوصاً عجائبية[١٧] :

تتجلى في نصوص الرؤى والمنامات ملكة التصور ، والقدرة على التخيل، الذي يخرجها من التقريرية إلى الرمز، ومن المباشرة إلى التأويل، ومن المألوف إلى الغريب، ومن الطبيعي إلى العجيب، وهي في كل ذلك، تحمل أنساقًا ذات توجهات تهدف إلى أداء رسالة محددة واضحة، خاصة ما وُضع منها مسبقًا، لتحقيق غاية بعينها: سياسية أو دينية. والرؤى والمنامات - في بعض حيثياتها - تقترب من الخرافة[١٨]، بعجائبيتها، التي تتمثل للنائم في رؤياه بالخارق الذي يحلُّ المُعضِل. فهي، بهذه الخصائص، تنتمي لنسيج فكري يغاير النصوص السردية الأخرى، وذات طبيعة تختلف عن غيرها من النصوص. ويمكننا اعتبار الرؤى والمنامات البشرية – بناء على ذلك - مصدرًا من مصادر السرد الغرائبي والعجائبي، إذ تتخطى بعض هذه (المرويات) المحكية كل منطق معتاد وقار، لتتركنا أمام الدهشة والحيرة خصوصًا إذا تعلقت بالخوارق، التي تقوم بها شخصيات عجائبية، يراها النائم في منامه، أو يقنعه اعتقاده وإيمانه بها أنه يراها في يقظته- في بعض الأحيان-. وأكثر هذه الشخصيات (العجائبية) ظهورًا في الرؤى والمنامات، شخصية الولي، الذي

يظهـر فيهـا شخصـية وقـورة، تلـبس البيـاض وتحقـق جلائـل الأعمـال ومستحيلاتها(١٩)، أو تراه يسدي النصح للنائم للقيام بأعمال خيرة، أو لرفع ظلم واقع على أحدهم. وكثيرًا من الأحيان تمثل هذه الشخصيةُ، ذاتُ الأعمال غير المألوفة، شخصياتٍ لها وجود اعتباري مؤثر في حياة الناس، كالرسول الكريم، أو علي بن أبي طالب. ومثل هذه المنامات تركزت في الفرج بعد الشدة، حيث كان المأزوم يحتاج لمن يفرج كربته، ويفتح لـه مـا استغلق فـي وجهـه مـن منافذ الخلاص. وأكثر هذا النوع من المنامات كان ذا توجه شيعي، فقد عبرت الذاكرة الشعبية الشيعية عن احتفاء واسع بالعجـائبي، فكثيـرًا مـا كـان المتخيل الشيعي "يتوسل بأنساقه العرفانية وأنساقه الثقافية والعقائدية حول الإمام المعصوم على تحقيق نمط معرفي مضاد للسلطة المهيمنة سواء أكانت سياسية أو دينية" (٢٠) .

ومـن الشخصـيات العجائبيـة التـي تظهـر فـي رؤى ومنامـات اكتسبت هذه الصفة، بعض الحيوانات التي ظهرت في بعض تلك الرؤى وهي تتمتع بقدرات خارقة، وقد تدخلت في الوقت المناسب؛ لتنقذ أحدهم من سجن، أو موت محقق، أو من ملاحقة دائن.

الرؤى والمنامات أنساقاً ثقافية(٢١):

الـرؤى والمنامـات كغيرهـا مـن نصـوص الإبـداع الإنسـاني، تمثـل تعالقـاً وتضـافرًا شـديد الانسجام بـين الأنسـاق الثقافيـة مـن جهـة، والنمـاذج المعرفيـة السائدة والمهيمنة من جهة أخرى، وعلى ذلك فإنـه لـيس مـن المنطـق فـي شـيء تناول موضـوع الـرؤى والأحـلام بمعزل عن فكـرة التعدد والنشـاط والتداخل ، وبعيدًا عن فكرة السياق بمعناه العلمي والاجتماعي والتاريخي والفلسفي. فللحلم – أو المنـام - " وجـود ذهنـي ووجـود سـردي مـروي: إنـه نـص حافـل بالخيـال والاحتمال والانفعال، وهو يمتلك ثراء في لغته وإشاراته، ومـا يتكـىء عليـه مـن معرفة، أو ما يتصل به من ممارسات وطقوس".(٢٢)

والرؤى والمنامات في التراث الإسلامي فـي العصـر الوسيط كذلك، فهـي ذات دلالات تـرتبط ارتباطـا وثيقًـا بحركـة المكـان والزمـان ، وبحركـة التـاريخ والثقافة، بل إنها كانت توجه إنسان ذلك العصر، حتى في قراراتـه وتوجهاتـه، ، لارتباطها أساساً بالتكهن وتوقع مـا ستأتي بـه الأيـام، وهو اعتقاد لازمَ الإنسـان العربي منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصـر العباسـي، عصـر التنـوخي وإلـى الآن، " فالمسلمون كانوا ولا يزالون ينظـرون إلـى الأحـلام علـى اعتبارهـا أمـرًا واقعًا، يمنح رؤية أوضح من تلك التـي يتسـنى للمرء إدراكهـا مـن خـلال نظرتـه للواقع"، (٢٣). من هنا، لا بد من دراسة هذه الوحـدات (السـردية) دراسـة ثقافيـة، فـي ضـوء هـذه الحركـة الإنسـانية، المرتبطـة بالـدين والسياسـة والمجتمـع، لسـبر

أغوار شخصيات تلك الحقبة وتسليط الضوء على ثقافاتهم، فالرؤى والمنامات تكشف المخبوء، وتعلن عن المخفي، كما يقول علماء النفس مثل فرويد ويونج. والرؤى في الثقافة العربية لها من القدرات ما لغيرها من أنواع السرد الأخرى، فهي " تخترق بنية الثقافة العربية بدءاً من البنية الدلالية للغة لتتسرب في بنية النصوص السردية، ومنها إلى المعرفة والنبوءات"(٢٤) . وبما أنّ الأحلام تخضع للمؤثّرات الثقافيّة، وأنماط المعرفة السائدة؛ فليس من الممكن فصل البشر وأحلامهم عن البنية الاجتماعيّة والثقافية التي ينتمون إليها أو يعيشون فيها.

ومع كل ما في الرؤى والمنامات من ثراء ثقافي- كما رأينا في المناقشة أعلاه – إلا أنها كانت (في الدراسات العربية حتى وقت قريب) إرثًا مستبعدًا عن دائرة الاهتمام. وهذا الإهمال بعينه يجب أن يحفزنا على النظر إلى مثل هذه السرديات (بعين العطف والاحترام)، وأن يُهتم بها كنوع سردي كغيرها من السرديات الأخرى؛ حتى يتمكن الدارس من دراسة المجتمعات الثقافية المنتجة لهذه الرؤى والأحلام في ضوء المعطيات التي تتوافر عليها هذه الوحدات السردية، مما لم يرد في الموروثات الثقافية الأخرى التي أنتجتها هذه المجتمعات عينها، وأعني بالتحديد: الشعر والنثر الرسميين.

وفي إطار الدراسة الثقافية لهذه المنامات، رأينا أن نصنفها (من حيث المضمون والدلالة)، في أنواع ثلاثة: دينية وسياسية واجتماعية.

ولكن، قبل الخوض في الحديث عن دلالات المنامات من خلال التصنيف أعلاه، فإنه من المناسب الإشارة إلى أن الفصل بين الرؤى والمنامات على أساس ذلك التصنيف هو عمل ربما يكون خارجًا عن المنطقي والمقنع، ويداخله شيء من المغالطة والتجني؛ لسبب ساطع جلي، وهو: أن المنام الواحد تتزاحم فيه دلالات دينية سياسية اجتماعية، وتتعالق فيما بينها تعالق عناصر الحياة نفسها، إلا أن عملية (الفصل) هذه في مثل هذه الدراسة، تكون ضرورية في بعض الأحيان، لتكون االمقاربة أكثر وضوحًا وأكثر إقناعًا للمتلقي، وتتيح تناول تفصيلات هذا المنام أو ذاك من مسافة قريبة، لمعرفة توجهاته وإشاراته.

- الرؤى والمنامات الدينية :

تحتشد في كثير من كتب التراث رؤى ومنامات ذات دلالات دينية قوية، تحمل رموزًا لا تنفصل عن معتقدات الناس الدينية، التي تكاد تسيطر عليهم سيطرة تامة، وتتدخل تدخلاً سافرًا في جميع شؤون حياتهم اليومية .

وأحسبني لا أجانب الصواب في شيء - في هذا الإطار – إذا نظرت إلى الرؤى والمنامات، التي ترد في كتب التراث، من الزاوية التعليمية والإرشادية؛

إذ ليس من المستبعد أن تشكل هذه الوحدات المروية أداة للتهذيب والحض على الفضيلة، وهذا ما نلمسه في عدد منها، مما سنسوقه خلال هذه الدراسة. حتى تلك التي تكون الشخصيات الفاعلة فيها شخصيات سياسية أو اعتبارية، نراها تعلم المرء أي سلوك ينهج وأي تصرف يتبع، بل إنها كثيرًا ما تبين كيف أن أفعال الإنسان في حياته اليومية تتناسب مع وضعه في معاده، وقد أشرنا إلى بعض ذلك أعلاه، عند الإشارة إلى تدخل بعض هذه المرويات المنامية في حياة الإنسان المسلم، وتوجيهه، ومن ثم التأثير على قراراته، وستظهر مثل هذه المنامات (التعليمية الإرشادية: تنظيراً وممارسةً)، في رؤى بعض الخلفاء، أو من هو في موقع سيادة أو حكم، وحتى من بعض العامة، مما سنسوقه من أمثلة، من كتابي التنوخي: نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة.

الشخصيات الدينية الفاعلة في الرؤى والمنامات الدينية:

شخصية الرسول محمد (ﷺ): سنتطرق في هذه الورقة إلى بعض الرؤى الدينية، التي تتمحور حول **شخصية الرسول** الكريم، الذي يراه بعضهم فيها: إما شافيًا له من مرض مستعص، أو مبشرًا إياه بالشفاء بعد فترة وجيزة من عاهة طارئة، كالعمى مثلاً، أو منقذًا له من محنة استحكمت حلقاتها، أو مبشرًا لأحدهم باعتلاء سدة الحكم. وبظهور الرسول الكريم في المنام – دائماً - يتفتح ما استغلق من الأبواب. وفي منامات أخرى، يتراءى الرسول (ﷺ) لبعض الخلفاء ، يوصيهم فيها بعدم التعرض للعلويين،[٢٥] والملاحظ في هذه المرويات المنامية الواردة في نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة ، والتي يشكل فيها الرسول(ﷺ) الشخصية المحورية والفاعلة فيها[٢٦]، أن شخصية **علي**(رضي الله عنه) تترافق في بعض الأحيان مع شخصية الرسول الكريم، وتشترك مع أنموذج الرسول في سمة العلو والمثالية.[٢٧] وهذا التأثير القوي، الذي كان لهذه المنامات (الرسولية) جعل بعضهم يختلق بعضها؛ لتحقيق مآرب خاصة، وقد تحقق لبعضهم من ذلك مراكز عالية وغنى وفير[٢٨].

شخصية علي بن أبي طالب: تتراءى شخصية علي (كرم الله وجهه) في منامات لبعض الخلفاء، وهو يحثهم على عدم المساس بأحفاده، [٢٩] ، أو يراه مريضٌ في منامه فيكون سببًا في شفائه، أو يسوق البشارة لأحدهم باعتلاء مراكز مهمة. وقد صُور علي (رضي الله عنه) في بعض هذه المنامات وهو يأتي بالخوارق[٣٠]. ولا شك أن من رأى عليًا في منامه يأتي بالأعاجيب – على الأغلب - هو من الشيعة، وربما رُوي كثيرٌ من هذه المنامات على سبيل الدعاية

الشيعية وانتصارًا لها، خاصة إذا عرفنا أنها رويت في وقت كان الشيعة فيه هم الحاكمين، مما شجع الناس على المجاهرة بمثل هذه المنامات، التي تتعلق بالشيعة والعلويين، والنياحة على الحسين (رضي الله عنه) [٣١].

شخصية السيدة فاطمة (رضي الله عنها): أهم ما ساقه التنوخي من المنامات والرؤى التي وردت فيها شخصية السيدة فاطمة في رؤيا (لإحداهن)، وهي تطالب بالنياحة على الحسين(رضي الله عنه) [٣٢]، وقد رُئيت في المنام متنقبة بنقاب أبيض وملحفةٍ بيضاء. وسنوضح دلالات مثل هذه الرؤى والمنامات عند مناقشتها حسب التصنيف الذي تنضوي تحته.

ونسبةُ عدد المنامات التي كان علي (رضي الله عنه) هو الشخصيةَ الفاعلة، وصاحبَ الأعمال غير المألوفة فيها، إلى غيرها من منامات الكتابين، عاليةٌ، مما يشير إلى قوة انتشار المذهب الشيعي، ورسوخ المنزلة السامية التي كان يشغلها آل علي في قلوب المسلمين. وكثير من هذه المنامات يتضمن إشارات صريحة إلى ما كان يتعرض له العلويون من ظلم السلطة واضطهاد أولي الأمر – قبل القرن الرابع الهجري -. وقد دفع ورود مثل هذه الرؤى والمنامات عند التنوخي بعض مؤلفي كتب التراجم، إلى اعتباره – أي التنوخي - شيعيًّا أو متحمسًا للمذهب الشيعي،[٣٣]. وسنرى في حيثيات بعض هذه المنامات علامات دالة على ذلك، على الرغم من محاولته إخفاء هذا الأمر بشتى السبل.

شخصية الحلاج: من الحدير بالذكر هنا، أن القاضي التنوخي، مؤلف الكتابين المذكورين أعلاه، هو من كتاب القرن الرابع الهجري، (٣٢٧هـ - ٣٨٤هـ)، وهو القرن الذي شهدت بداياته ظهور الحلاج، وما رافق هذا الظهور من المخاريق [٣٤]، وما واكبه من جدل في المجالس الدينية والسياسية، ومن ثم إعدامه[٣٥]، وقد صاحب هذا الظهورَ وذاك الأفولَ حكاياتٌ ومناماتٌ فُسرت: إما معه أو ضده. وقد ترك الحلاج خلفه مريدين، حملوا آراءه وتناقلوها، فاتسعت رقعتها لتشمل مساحة شاسعة من الدولة آنذاك. ولا تخلو هذه المرويات السردية المنامية، من التركيز على قدراتٍ خارقة منسوبةٍ إليه (كما يدعي بعض من رآه)، أو منسوبة لبعض أتباعه، جعلت الناس يتعلقون به وبآرائه، فقد وقر في وعيهم صورة الحلاج البطل، ذي الخوارق والأفعال العجائبية، والكرامات، ولم ينحسر هذا التصديق بتلك القدرات ولا ذاك التصور الشعبي المتعاظم لهذه الشخصية الخلافية إلا بعد تعاقب عدد من الأجيال، مما يعكس ترسخ ثقافة دينية ذات ملامح صوفية في مجتمعات تلك الحقبة، بغض النظر عن الانتماء الطائفي لتلك المجتمعات[٣٦].

شخصية الولي: ومن ناحية أخرى، خلفت مثل هذه المعتقدات في أذهان الناس شخصية المنقذ، الذي يظهر للمأزوم في ثيابه البيضاء مادًّا يده للمساعدة، ثم منتصراً على قوى الشر التي تتجسد (لهذا المأزوم) بأشكال شتى. ولا شك أن لون الثياب الأبيض لا يخلو من دلالة تعكس اعتقاداً آخر في هذا السياق، وهو طهارة هذا الإنسان، التي يثبتها صدق أفعاله ونتيجتها الإيجابية، كما سنرى في تناولنا لمرويات تظهر فيها هذه الشخصية، في مواضع عدة من هذه الورقة.

الرؤى والمنامات ذوات المضمون السياسي:

وكما وجدت المعتقدات الدينية طريقها إلى المنامات، كذلك فعلت السياسة، إذ تسللت إليها لتسم الأحداث الواقعية بمسحة غيبية لا تخلو من الخوارق: ومع أن هذه المنامات ذات صبغة دينية، فإنها تحمل مدلولات سياسية، إذ يلاحظ في كثير منها أنها ترتبط ببعض الحكام، الذين يُسخّرون سلطانها، وإيمان الناس بها لتحقيق مآرب سياسية. فكثيرًا ما كان التاريخ خاضعًا، ليس لحركة الأحداث المادية الواقعية وحسب، بل كثيراً ما كانت تحركه وتصنعه أيضًا، الخيالات والأحلام التي تصاحب هذه الأحداث أو تسبقها أو تأتي بعدها، وسنسوق فيما سيأتي من سطور رؤى ومناماتٍ قررت مصائر أناس، ونقلت أناسًا من مكانة دنيا إلى أخرى أسمى وأعلى. وهذا بدوره يقودنا إلى التساؤل: هل هذه المنامات رآها صاحبها على وجه الحقيقة، أم هي متخيلة ومختَلَقة؟ الإجابة على هذه التساؤلات ستتضح من خلال مقاربة بعضها في سياق هذه الورقة.

وأما الذين ترددت أسماؤهم في كتابي التنوخي من أصحاب الأمر من الخلفاء وغيرهم، فهم: المنصور، والمهدي، والرشيد، والمأمون، والمعتضد، والمعتمد، والمقتدر، والقادر بالله، وعلي بن عيسى، وعلي بن بويه، وعضد الدولة البويهي، وسيف الدولة الحمداني وغيرهم. وقد كان بعض هؤلاء أكثر ظهوراً (في مرويات التنوخي المنامية) من غيرهم من الشخصيات الاعتبارية في العصر العباسي، (كالمعتضد، والمقتدر وعضد الدولة) وهذا طبيعي؛ لأنهم الأقرب عهدًا بالنسبة إليه، أو لأنه قد "جرت العادة أن الرؤى التي تُذكر في الحواديت والأساطير، هي رؤى الملوك والأمراء لا الغُفل والفلاحين البسطاء" [٣٧]. ومنامات هؤلاء ورؤاهم تمهد في سياقاتها لاتخاذ مواقف سياسية معينة، أو لإزاحة منافس محتمل، أو لتبني سلوك ما اتجاه بعض الناس، أو لإطلاق سراح آخرين من السجن، خاصة العلويين: فالمهدي – مثلاً- يطلق علوياً من الحبس؛ لأن الرسول (ﷺ) أمره في المنام بإطلاقه، ويتكرر الأمر مع المعتمد، الذي رأى الرسول(ﷺ) – كذلك – يأمره بإطلاق مظلومين في سجنه. ولا يغيب عن البال ما كان من أمر الصراع العقائدي بين السنة والشيعة عبر

الزمان، خاصة في العصر العباسي، حتى القرن الرابع الهجري، وقد سجلت رؤى ومنامات عدة هذا الصراع. وإن كانت هذه الرؤى تتراءى في ظلال الدين، إلا أن السياسة تبرز فيها بين الحين والآخر، خاصة فيما يتعلق بمواقف الشيعة من أبي بكر وعمر وعثمان: إذ يهدف بعض هذه المنامات إلى إرساء رسالة محددة واضحة، وهي موقف الشيعة من العباسيين ، وبعضها الآخر يسعى إلى الحفاظ على الإسلام الأحادي القطعي مقابل الإسلام الفِرَقي التاريخي.

الرؤى والمنامات ذوات المضمون الاجتماعي:

يتجدد الحديث دائماً في التراث السردي الإنساني ، وتحديدًا في إطاره الاجتماعي، جاعلاً في سياقاته المركزية موضوعه الأبدي: الرجل والمرأة، ولا ينفك ينسج حولهما الحكايات، حتى تبلورت صورتاهما في هذا التراث السردي ،بغض النظر عن انتمائه العرقي أو الثقافي: فمن صورة إيجابية إلى أخرى سلبية. والسرديات العربية الإسلامية جزء من هذا التراث الإنساني، الذي لم يكن ليُكتب له الاستمرار إلا بوجود هذين العنصرين معاً: الرجل والمرأة؛ ربما ليبدو الرجل في برجه الذكوري متميزاً، ولتبدو المرأة في موقع دون ذلك، حسب المقام والمناسبة، والسياق الذي يأتي في غمرته المنام أو الرؤيا، وإلا حول من ستنسج الحكايات؟ وفي من ستكون المنامات؟!

ومن هذا التصور، جاءت ترسيمة الرجل في إطار المألوف فهو: إما الفقير أو الغني، أو اللص أو الصوفي أو السلطان ، فالفقير يرى في منامه أنه يلجأ إلى أحدهم طلبًا للمساعدة، فيفاجأ أن هذا الذي لجأ إليه قد رأى في منامه أن عليه أن يساعده فيعطيه حاجته من المال، ويرى أحدُهم، بعد أن يفتقر، أن عليه أن يذهب (إلى مصر) مثلاً حيث دُل على كنز له في بغداد فيعود إليها ليجد الكنز فيصبح غنيًا، واللص يرى في منامه أنه تاب، فيتوب في الحقيقة، والصوفي يُرى في المنام وقد أتى بالخوارق!! والسلطان يرى الرسول (ﷺ) في منامه ويأمره بمساعدة أحدهم للخروج من حالة الفقر التي أرقته، أو يبشره باعتلاء المراتب العالية، إلى غير ذلك من الصور الإنسانية المألوفة (وغير المألوفة).

أما المرأة، فالأطر التي تلوح فيها عبر الرؤى والمنامات محدودة جدًّا، ومعظمها سلبية الملامح، تخترق فيها كل المحرمات، فهي، لا تعدو أن تكون فيها شيطانًا في شكل امرأة.

والصورة الإيجابية التي تكاد تكون وحيدة للمرأة في رؤى ومنامات كتابي التنوخي، هي صورة المرأة الأم؛ ويبدو أن إبعاد تلك الصورة المشوهة عن (المرأة الأم)، كان متعمدًا في الوعي الجمعي الذكوري في التراث السردي المنامي - ليأتي منسجمًا مع السنة النبوية الشريفة التي تحث على العناية بها وكسب رضاها، وهو منطلق ديني بحت، وتتضح قصدية الرجل منه، وهو: الفوز بالثواب في الآخرة!!.

ويمتح من هذا المنظور عينه، صورة المرأة ذات الملامح المحايدة التي تظهر في الرؤى والمنامات، وهي المرأة العجوز، أو الزمنة، التي أصابتها عاهة مزمنة تركتها بلا حراك! وظهور المرأة في إطار المرأة العجوز أو العاجزة جسديًا، ربما يُسقط عنها صفة العبثية أو الشبقية، التي لازمتها في الرؤى الأخرى وهي شابة يانعة، فالفكرتان، أو الصورتان ذواتا قصدية واحدة: أن المرأة الفتية باعثة على الفساد الأخلاقي، وأما العجوز فهي لا تعمل على الإفساد فلا أحد يُفتتن بها!!. ومع سطوع هذه الملامح المحايدة، إلا أن العجوز أيضًا لم تسلم – في بعض الأحيان - من الصورة النمطية، التي أطرتها فيها الثقافة الجمعية، وهي صورة المرأة الشريرة، التي تسعى في فساد ، أو في علاقة غير شرعية لامرأة أخرى (فاسدة). وعلى الرغم من كل ذلك، فإننا لا نملك هنا إلا أن نقول: إن مثل هذه المنامات والرؤى تظهر رغبة قوية في مقاومة الانحرافات الاجتماعية عن الأصول المجتمعية والدينية، عبر مناهضة الشذوذ الاجتماعي لدى بعض أفراد هذا المجتمع، من الجنسين! وقد تجلى ذلك في منام سنورده ضمن المنامات الاجتماعية وهو بعنوان: امرأة من أهل النار. (٣٨)

ومن المظاهر الاجتماعية التي تطل برأسها عبر هذه الرؤى والمنامات: الفقر المدقع، الذي كان صفة لازمة لسواد الشعب ، وربما تسلل هذا الفقر إلى بعض رجال الدولة: كالفقهاء والقضاة. وقد استدعى هذا الأمر أن يرى بعضهم (ربما من أولي الأمر) مناماً يُدعى فيه إلى مساعدة هذا أو ذاك، فنراه يصدع للأمر، وينفذ ما طُلب منه، خاصة إذا كان من دعاه إلى ذلك: الرسول (ﷺ) أو علياً (رضي الله عنه)، وهذه الرؤى والمنامات تضطلع بوظيفة هي الأخرى، وهي طرح ما يخدم النموذج الثقافي الغالب والسلطة السياسية المهيمنة، بحيث يكون على انسجام مع الخط الثقافي والذوق الاجتماعي العام، فالرؤى والمنامات تنشأ من باعث حضاري يستهدف – في النهاية - غاية تعليمية إصلاحية هي حمل المسلمين على أن يسيروا سيرة السلف الصالح.

التركيبة البنائية للرؤى والمنامات في كتابَيْ التنوخي: نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة:

تتضح في المرويات التي ترد فيها منامات التنوخي في كتابيه موضوع هذه الورقة، أنها تأتي على أبنية ثلاثة مختلفة:

الأول: يرد المنام فيه، وقد تموضع في الجزء الأول من المروية، بحيث ينبني الخبر كله عليه، فيكون المنام سببًا في تتالي الأحداث وتناميها، وهذا ما سنراه في عدد من هذه الرؤى والمنامات ، مما سيكون موضوع الدراسة في هذه الورقة، مثل منام المعتضد والملاح القاتل.

الثاني: يرد فيه المنام في الجزء الأخير من المروية، بحيث يكون الجزء الأول من الخبر سببًا في رؤية هذا المنام.

مثال ذلك: خبر أبي حسان الزيادي والمأمون ، فقد ورد المنام فيه، في آخر المروية، ولم يعرف به هذا الرجل إلا بعد أن لقي الخليفة، الذي أرّقه أمره، بعد أن رأى الرسول في رؤياه، يأمره بمساعدته.

الثالث: أن يرد في المروية منامان اثنان، تكون رؤية المنام الثاني ضرورية لحل لغز الأول، وهذا ما تحقق في مروية: الحالم البغدادي، الذي لم يحل لغز الكنز الذي توجه إلى مصر للحصول عليه، حسبما وجهه منامه، إلا بعد أن قابل الشرطي، الذي ضربه بالمقارع هناك، والذي أخبره – مستهزئًا - عن منام رأى فيه، أن كنزًا ينتظره – أي الشرطي - في بغداد في محلة كذا، وبيت كذا ...، وتبين للحالم البغدادي أن هذا الكنز عينه، الذي وصفه الشرطي، يقبع في بيته هناك، دون أن يعلم من أمره شيئًا.[٣٩]

نماذج تطبيقية:

المنامات والرؤى ذوات المضمون الديني[٤٠]**:** نود أن ننوه هنا، إلى أن هذه المنامات تتداخل فيها الدلالات الدينية والسياسية، وربما الاجتماعية، وبشكل لا يكاد يلحظه القارئ. وقد تم وضع هذه الرؤى والمنامات تحت عنوان "المنامات الدينية"؛ لتسهُل دراستها من حيث المضمون والدلالة. ونعني بالدينية: تلك التي تحتوي، علاوة على المضمون الديني، شخصيات دينية مؤثرة.

رؤيا للمأمون:عناية رسول الله صلوات الله عليه بأبي حسان الزيادي[٤١]:

تقول الرؤيا (ملخصةً): كان أبو حسان الزيادي من وجوه الفقهاء، وكان

تقلد القضاء قديمًا، قبل أن يعزله الرشيد، ثم أصابته ضائقة، وباع كل ما يملك، وركبه دين عظيم. جاءه يومًا خراساني يريد الذهاب إلى الحج، وأودع عنده مبلغًا من المال، على أن يرده إليه بعد عودته، فأشارت زوجة الزيادي على زوجها التصرف بالمال، لسد حاجتهم، ففعل، وأنفق نصفه، ولكن ما لبث الخراساني أن عاد، لأنه لم يذهب إلى الحج، وطالب أبا حسان بماله، فوعده أن يرده له في الغد. هام الزيادي على وجهه في الطرقات، ثم عاد إلى بيته، فوقع مغشيًا عليه، فلما أفاق سألته زوجته عما به، فلامها على إقناعها له بالتصرف في المال، فخرج من البيت إلى المسجد، وأخذ يبكي ويقرأ القرآن، ثم خرج هائمًا على وجهه مرة أخرى، فإذا بموكب عظيم يخرج من قصر الخليفة، فأوقفه من فيه وسألوه عن اسمه فتسمى، فأخذوه إلى المأمون، الذي سأله عن اسمه مرة أخرى فأخبره، فقال له المأمون: ويحك! ما دهاك؟ وما قصتك؟ فإن رسول الله، ﷺ ما تركني أنام البارحة بسببك: أتاني دفعة أول الليل وفي وسطه، وهو يقول: أغث أبا حسان الزيادي، فأنتبه، ولا أعرفك، وأنسيت السؤال عنك، فلما كانت الساعة، أتاني، فقال: أغث أبا حسان الزيادي، فما تجاسرت عن النوم، وأنا ساهر من ذلك الوقت.... فما قصتك؟

فصدقه الزيادي عن الخبر، ولم يكتمه منه حرفًا.

فسدد المأمون عنه ما عليه للخراساني، وأعطاه فوقه مبلغاً آخر، وأعاد تعيينه قاضيًا، وبقي في القضاء مدة خلافته.

سمع التنوخي هذا المنام من والده، الذي رواه بسند ، لم يذكره صاحب النشوار، كأني به اكتفى بوالده راويًا موثوقًا به للمروية ، ويبدو أن أبا القاسم والد المؤلف سمعه ممن سمعه مباشرة من صاحب المنام؛ إذ قال: وكان أبو حسان الزيادي من وجوه فقهاء أصحابنا.

شخصيات الرؤيا:

– **الرسول الكريم**، ظهر للمأمون ثلاث مرات في المنام، يأمره بمساعدة أبي حسان الزيادي. ولم يرد في الرؤيا وصفٌ لشخصيته ﷺ، بل أمر المأمونَ بمساعدة الزيادي فقط.

– **أبو حسان الزيادي**(٤٢): محور الرؤيا وموضوعها، وهو قاض عاطل عن العمل افتقر، ووجد في أمانة الخراساني، التي أودعها عنده، متنفسًا اقتصاديًّا له، فتصرف فيها. لكنه فوجىء بعودة صاحب الأمانة، فاكتأب ويئس. لقد كانت قراءته للقرآن مبعث ضوء خافت له للخروج من المأزق، لكنه لم يره إلا بعد أن خرج هائمًا على وجهه: إذ لقيه جند الخليفة، وأخذوه إليه، ومن حسن حظه أن

الخليفة كان يطلبه، لأن الرسول جاءه في منامه وطلب منه إغاثة هذا الرجل ففعل.إذن: هو ليس رائي المنام ، بل من أجله كان، أو هكذا أُريد له أن يكون.

لقد تضافرت عوامل عدة لتحريك شخصية الزيادي وتوجيهها، من هذه العوامل: أنه كان فقيهًا تقيًا، أُخرج من عمله أيام الرشيد، وشعوره بالندم لتصرفه بأمانة مالية أودعت لديه، فكان أن تلقى ثوابًا على ندمه على ما فعل: عطاء من الخليفة بأمر من الرسول (ﷺ).

بدأت أحداث الخبر الذي تضمن المنام، تتنامى بتنامي أزمة الشخصية التي تدور حولها الأحداث، وتأزمت، وفي لحظة التأزم بزغ الحل، لكن ليس بفعل هذه الشخصية، بل برؤيا الخليفة.

- **الخليفة المأمون** (ت٢١٨هـ): من الجدير الإشارة إليه هنا، أن التنوخي خلال عرضه لما يخص (الشخصيات التاريخية – السياسية) من رؤى ومنامات ، يعمد إلى مواقف تدل على شخصياتهم، وليس إلى أعمال تهم المؤرخين، والمروية المنامية هنا تركز على المأمون في موقف لا يهم المؤرخ البتة.

تتعالق الدلالات المختلفة في هذا المنام تعالقًا تجاذبيًا: فالدلالة الدينية تتداخل مع الدلالة السياسية، لأن صاحب المنام هو الخليفة، وقد رأى في منامه الرسول(ﷺ)، يأمره بإغاثة واحد من رعيته أصابته ضائقة مالية: وشخصية الرسول (ﷺ) هي الشخصية الفاعلة في المنام، يظهر لخليفةٍ من آل البيت، يوصيه بأحد أفراد رعيته، ولا مجال لمخالفته، فقد قال ﷺ: "من رآني في المنام، فقد رآني، لأن الشيطان لا يتمثل بي"[٤٣]، ولا شك أن ظهور الرسول الكريم للخليفة في رؤياه يشكل دلالة رمزية: دينية وسياسية في آن.

وهذه الدلالة الرمزية تشي بها حيثيات الرؤيا: فاختيار المأمون شخصية فاعلة – أخرى – فيه، رائية للرؤيا، له معنى يتجاوز المنام نفسه: فالمأمون له وجود تاريخي لافت في الحضارة الإسلامية، لذا ستكون لمواقفه الحياتية دلالات تاريخية إنسانية وحضارية، لا يلتفت إليها التاريخ ولا يضعها تحت الضوء مثلما يمكن أن تفعله مثل هذه السرديات المنامية، ويلتقي هذا الكلام مع ما أثبتناه أعلاه، وهو: أن هذه المنامات ربما كان لها رسالة تعليمية: دينية سياسية معًا، لكنها هنا جاءت بأمر من الرسول(ﷺ)، وهو الشخصية النموذج في الثقافة الإسلامية؛ لتكون أثرى دلالة وأوقع تأثيرًا. وأما دلالتها التعليمية، فهي كي تكون الشخصية السياسية /وهي هنا المأمون، نموذجاً يُحتذى بها في حكم الدول، وقد كان المأمون كذلك: ففي عهده شهدت الدولة العباسية استقرارًا سياسيًا، ونماءً اقتصاديًا وطفرة علمية عز نظيرها، ولم يكن ليتحقق كل ذلك إلا بالنموذج المثال، الذي أراد المأمون أن يكونه، فكانه في منامه والحقيقة[٤٤].

ومع كل ذلك، تبقى لهذا المنام مهمته، التي أُريد لها أن تكون موضوعه الأساس فيه: مهمة دينية، تتعالق مع السياسية. وهدف المهمة الأولى: ترسيخ شرعية الخلافة في البيت العباسي، وإظهار الخليفة في إطار الحاكم العادل، الذي يسهر على الرعية، عملاً بالحديث الشريف: "كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته"، وليكون عمله مستوحىً من الموقع الذي يجلس فيه: موقع السلطان، فيكون أكثر وقعاً، ومن ثم يكون كما قال ابن المقفع: "الرأي إلى ولاة الأمر، ليس للناس في ذلك الأمر شيء، إلا الإشارة عند المشورة، والإجابة عند الدعوة"(٤٥). إنه تصرف ذكي من الخليفة، لا يخلو من دراية في قراءة معمقة لنفسية من حوله، خاصة رجالات الدولة من قضاة وفقهاء.

ما سقناه أعلاه من أهمية الدلالات في منام المأمون بشأن الزيادي، لا يمنعنا من ملاحظة فعل الاختلاق: الذي يُلمح – جليًّا - في ثنايا هذا المنام وتلابيبه، وربما سيق هنا أو وُضع من قبيل الدعاية لصاحب الأمر، وهو المأمونُ، الذي ربما ادعى واضعو منامه أنه رأى الرسول (ﷺ) فيه، فطلب الرجلَ ليعوضه عما لقيه من والده الرشيد (الذي عزله من منصبه كقاضٍ)، وفي هذا إشارة لحسن تصرف الخليفة تجاه واحد من الرعية، الذي كان من الفقهاء: فهناك إشارات تومىء إلى علو شأن هذا الإنسان في كلام صاحب الكتاب، على لسان الراوي الأول وهو والده، كما أشرنا، فأراد المأمون أو أحد مؤيديه، أن يرد لهذا القاضي الاعتبار من ظلم وقع عليه – حسب الرؤيا - فاختُلق هذا المنام لإعادته إلى عمله في القضاء، وذلك لحسن سيرته ونظافة سريرته.

يتراوح الرواة في خبر أبي حسان الزيادي والمأمون، بين راوٍ مفارق لمرويه وراو متماهٍ فيه،(٤٦) حسب الترسيمة الآتية:

الجزء الأول من المروية:

سرد الخبر:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للخبر	التعليل	المروي له
الراوي الأول	مجهول	مفارق لمرويه	اختفاء السند، واعتماد ضمير الغائب	لم يذكره والد المؤلف الذي سمع بالخبر
الراوي الثاني	أبوحسان الزيادي	متماه في مرويه، وفي الوقت نفسه راوٍ عليم.	المنام رئي من أجله، وتحرك الخليفة بناء على أمر الرسول من أجله أيضاً.	مجهول للقارىء، إلا أن الراوي/ والد المؤلف كان يعرفه
الراوي الثالث	والد المؤلف	مفارق لمرويه	يروي الخبر لابنه بشكل محايد	المحسن التنوخي / المؤلف
الراوي الرابع	التنوخي	مفارق لمرويه	سارد الخبر الأخير	متلق/ قارىء ضمني

	المؤلف			

الجزء الثاني من المروية:

سرد المنام أو الرؤيا:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للخبر	التعليل	المروي له
الراوي الأول	المأمون	متماهٍ في مرويه راوٍ عليم	رائي المنام وشخصية فاعلة فيه	أبو حسان الزيادي
الراوي الثاني	أبو حسان	متماه في مرويه	كان موضوع المنام، ومن أجله رُئِي	متلق سابق على والد المؤلف
الراوي الثالث	والد المؤلف	مفارق لمرويه	محايد ، يسرد دون تدخل	مؤلف نشوار المحاضرة
الراوي الرابع	مؤلف النشوار	مفارق لمرويه	محايد ، يسرد دون تدخل	قارىء ضمني

لقد تكررت رؤى عدة، شبيهة برؤيا المأمون هذه، عند أولي الأمر من وزراء الدولة العباسية، وبالبناء نفسه، من ذلك، رؤيا رآها الوزير علي بن عيسى (٢٤٥ – ٣٣٤هـ) [٤٧]، يأمره فيها الرسول (ﷺ) أن يسدد عن عطّارٍ مستور من الكرخ دَيْنًا أرّقه لفترة طويلة، وتكرر في هذه الرؤيا ظهور الرسول ثلاث مرات، تماما كما حصل في رؤيا المأمون، حتى لتكاد هذه الرؤيا أن تكون نسخة عن سابقتها، مع زيادة عليها: أن العطار كان قد رأى الرسول (ﷺ) أيضاً في منامه، يحثه على الذهاب إلى ابن عيسى ليساعده، فاتفق كلاهما في مناميهما.

ربما كانت لسيرة علي بن عيسى العادلة، وما عُرف عنه من مساعدة الناس، دخْل في رواية هذا الخبر، وإيراد هذه الرؤيا فيه. فمن المعروف أن هذا الوزير كان مثال الرجل السياسي الناجح، في سياساته الاقتصادية والزراعية والاجتماعية، ولم يرد في أقوال معاصريه أو من جاءوا بعده مَنْ قَدَح في خُلُقه ونزاهته وأمانته. حتى إن بعضهم شبهه بعمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز، فلا غرو – إذن – أن تُروى عنه مثل هذه المرويات، وهي، وإن داخَلَنا التردد في قبولها، فإنّ أعمال الوزير ابن عيسى الخيرة كانت مؤكدة، يشهد له عليها التاريخ والناس. وقد وصفه مسكويه بقوله: "فساس أبو الحسن الدنيا بأحسن سياسة، ورسم للعمال الرسوم الجميلة، وأنصف الرعية، وأزال

السنن الجائرة، ودبر أمر الوزارة والدواوين وسائر أمور المملكة بكفاية تامة" [٤٨].

ومن الرؤى والمنامات الدينية أيضاً: منامات شيعية المضمون والدلالة:

رؤيا: لم أمرضه فأسلو لا ولا كان مريضاً [٤٩]

يقول ملخص المنام، برواية والد صاحب النشوار، أن أحدهم وهو أبو الحسن الكاتب أخبره أن عجوزًا كانت ربته، من أهل الكرخ، جاءته مرة وقد ارتعدت فرائصها، وأخبرته أنها رأت في نومها: أنها دخلت دارًا بيضاء نظيفة، وعلى بابها نساء قد تجمعن، وفي وسطها امرأة شابة جميلة، عليها إزار أبيض، وفي حجرها رأس رجل يشخب دمًا، فلما استسمت، قالت المرأة: أنا فاطمة بنت رسول الله (ﷺ)، وهذا رأس ابني الحسين. ثم طلبت من العجوز أن تطلب من رجل اسمه ابن أصدق أن ينوح على الحسين: لم أمرضه فأسلو لا ولا كان مريضًا.

ثم انتبهت العجوز فَزِعةً من منامها وذهبت إلى أبي الحسن، الذي هدأ من روعها. ثم جاء إلى والد صاحب النشوار ليحكي له ما سمع، ، فأخبره التنوخي الوالد أنه يعرف ابن أصدق هذا، فطلب أبو الحسن منه أن يبلغه الأمانة.

تابع الراوي (الثالث)، وهو هنا والد مؤلف النشوار، قائلاً:" وكان هذا في شعبان، والناس إذ ذاك يلقون جهدًا من الحنابلة إذا أرادوا الخروج إلى حائر" [٥٠].

سلّم أبو القاسم التنوخي ابن أصدق أمانة السيدة فاطمة (رضي الله عنها)، التي طلبت من العجوز أن تسلمها إليه، ثم أجهش هو ومن كان حاضرًا عنده بالبكاء. وناح تلك الليلة بهذه القصيدة، وكانت لبعض شعراء الكوفة، وأولها:

أيهـــا العينـــان فيضـــا   واســـتهلا لا تغيضـــا

شخصيات المنام:

هناك دلالات عدة في هذا المنام، تشع من جنبات السرد فيه، ومن أقوال شخصياته الفاعلة كذلك، وهذه الشخصيات هي:

- **السيدة فاطمة**، بإزارها الأبيض النظيف، وشبابها وبهاء وجهها، وقد أعطت من بهائها وجمالها للمكان الذي كانت تجلس فيه، وقد عم في أرجائه اللون الأبيض الجميل المريح. وفي الباب نساء، لم يُعرِّفهن الراوي واكتفى بذكرهن دون أل التعريف، حتى تبقى السيدة فاطمة محل إشعاع في المنام

والمكـان. إشـارة دينيـة، تبـرز هنـا، وهـي أن سـكان الجنـة يتمتعـون بالجمـال والطهارة، فكيف إذا كانت السيدة فاطمة، سيدة نساء الجنـة، فيها؟ فصـورة ابنـة الرسول ﷺ، في هذا المنام منزهة من كل ما يشوب أبنـاء الفانيـة من عيوب، ولقد جاءت كريمة الرسول بنقائها وصفائها ورفعة حسبها، تمامًا كما أراد الله لهـا أن تكـون، وكمـا جـاء فـي قولـه تعـالى: ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾[٥١] وقد تسمت للعجوز على سبيل التأكيد على هويتها.

- **أبـو الحسـن الكاتـب**، الـراوي الثـاني لمنـام العجـوز، شخصـية تشـكل حلقـة الوصل بين المرأة العجوز، صاحبة المنام وابن أصدق النائح، جـاء بـه المؤلـف؛ ليجعل والده أبـا القاسم فـي الظـل، بحيث لا يُلحظ تشيعهما القوي (هو ووالـده)[٥٢]، واكتفى بأن جعل أباه يعرف مكان ابن أصدق هذا، ويبلغه رسالة السيدة فاطمة التي سلمتها للعجوز في منامها.

ولا يخلـو هـذا المنام/الرؤيـا مـن إشـارة تاريخيـة، وردت فـي تعليـق والـد المؤلف/الراوي في ثنايا روايته لهذا المنام، عندما قال: " وكان هذا في شعبان، والنـاس إذ ذاك يلقـون جهـدًا جهيـدًا مـن الحنابلـة إذا أرادوا الخـروج إلـى الحائر "[٥٣]،

الطريقة التي عمد فيها والد المؤلف إلى رواية هذا المنام، تجعل منه راويًا عليمًا متماهيًا في مرويه، حتى النهاية: على الرغم من محاولة المؤلف جعل والده متواريًا في السرد، بأن قصر مهمته على تبليغ الرسالة على صاحبها، وما أورده من تعليق في نهاية المنام .

- **المرأة العجوز**، رائية الرؤيا/المنام: لقد حصَّنَ السنُّ المتقدم هذه المرأةَ من الكذب أو الادعاء، ونزهها عن الوقوع فيه، وتحديداً في منام عن السيدة فاطمة بنت الرسول (ﷺ)، خاصة أن المنام ذو توجه شيعي، ولا يمكن أن يتسرب منـه كذب من أي نوع إلى كلام عن شخصيات من أهل البيت، تحتل مكانة عالية عند المسلمين بعامة، وعند أهل التشيع، بخاصة، حتى إنها عند الأخيرين تكاد تصل درجة التقديس. وقد عزَّزَ ما قلناه عن المرأة العجوز، قولُ أبـي الحسن الكاتب بأنها من صالحات نساء المسلمين، كثيرة التهجد والصيام، ليكون مـا روته مقنعاً ويلاقي عند المتلقي قبولاً مؤكدًا.

وهناك ملمح آخر يمكن استجلاؤه من حيثيات المنام المسرود، وهو: أن راوي المنام الثاني (ونعني به: أبا الحسن الكاتب) قد جعل صاحبة المنام امرأة

عجوزًا؛ لتكون فوق الشبهات التي ربما كانت تلازم المرأة الفتية في تلك المجتمعات(٥٤)، وليكون مجيئُها إليه فَزعةً فوق كل ريبة. وقد أضفى الراوي على كلامها – بمساعدة العوامل المشارِ إليها أعلاه - مصداقيةً، أقنعت سامعه، وقد رأينا كيف كانت استجابة أبي القاسم/والد المؤلف للطلب سريعة، إذ بلّغ الرسالة لابن أصدق (النائح) في الحال.

والأمر الآخر الذي يبرز هنا، هو: أن مَنْ دخل على السيدة فاطمة (المكلومة) كان امرأةً، أي العجوز، صاحبة الرؤيا، وليس رجلاً، خاصة أن السيدة فاطمة (رضي الله عنها) كانت في حالة لا يُحتمل معها أخذُ الحيطة في الاحتشام أو في وضع الجلوس، فدخول امرأة عليها يحجب أيَّ تأويل خاطىء، أو أي تقوّل في غير مكانه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الهدف من هذا المنام جذبُ الانتباه إلى ما كان يعانيه الشيعة من منع الحنابلة لهم من النياحة على شهدائهم، كما ورد في تعليق الراوي/والد المؤلف، أعلاه.

- **ابن أصدق النائح**، وهو الذي أرسلت إليه السيدة فاطمة رسالتها مع العجوز، لينوح على ابنها الحسين.

ابن أصدق هنا لا يمثل نفسه حسب، بل هو مثالٌ يجسد ممارسة شيعية عُرفت عبر العصور، وهي النياحة على شهداء أهل بيت الرسول (ﷺ)، ولكن أهمية وروده في منام العجوز، في ذلك التاريخ تحديداً، كان للتنويه إلى استبداد السلطة المتمثل بمنع النياحة – قبل عهد مؤلف النشوار -، وملاحقة من كان يفعل ذلك(٥٥)

- **الراوي الثالث: أبو القاسم التنوخي**، والد مؤلف النشوار، وهو مرة راوٍ مفارق لمرويه، في بداية سرد الخبر، وأخرى راو متماهٍ في مرويه، عندما يبلغ الرسالة لابن أصدق: فهو راوٍ عليم كذلك، وشخصية فاعلة في السرد، إذ لولا معرفته بابن أصدق النائح لماَ وصلت أمانة السيدة فاطمة إليه.

(يلاحظ في النص الأصلي أنه خلا تماماً من الاستهلال الإسنادي، وهذا سيتكرر فيما سيأتي من منامات مروية في كتابَيْ التنوخي، خاصة عندما يروي المؤلف عن والده، ربما لثقته به، ومن ثم بما يرويه. أما حين يروي عن آخرين فإنه يذكر السند وربما نقده).

ترسيمة توضح مرتبة الرواة ووظائفهم خلال السرد:

الجزء الأول من المروية :

سرد الخبر:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للخبر	التعليل	المروي له
الراوي الأول	ابو الحسن الكاتب	راوٍ متماهٍ في مروِيه	جاءته صاحبة الرؤيا، وروت له منامها على سبيل الاستشارة، فكان طرفًا فاعلاً، لأنه كان حلقة وصل في إيصال الأمانة للنائح.	والد المؤلف
الراوي الثاني	والد المؤلف	راوٍ مفارق لمروِيه	روى على مسامع ابنه المحسن التنوخي	المؤلف
الراوي الثالث	المحسن التنوخي	راوٍ مفارق لمروِيه	سارد الخبر	متلق/قارىء ضمني

الجزء الثاني من المروية :

سرد المنام أو الرؤيا:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للخبر	التعليل	المروي له
الراوي الأول	المراة العجوز	راوٍ متماه في مروِيه، (رائية المنام)	رات المنام ونفذت ما ورد فيه، بأن عملت على توصيل الرسالة: باعثة حالة عدم التوازن في المروية	ابو الحسن / مروي له أول
الراوي الثاني	ابو الحسن الكاتب	راوٍ متماه في مروِيه، متلقي المنام	شخصية فاعلة، ومحرك الأحداث.ما بين عدم التوازن والتوازن. وجد من يوصل الرسالة لابن أصدق.	والد مؤلف الكتاب / مروي له ثان
الراوي الثالث	والد المؤلف	راوٍ متماه في مروِيه،مبلغ المنام (الرسالة) لابن أصدق،	شخصية فاعلة اوصل الاحداث إلى حالة التوازن بتبليغه الأمانة	المحسن التنوخي/ المؤلف، مروي له ثالث
الراوي الرابع	السارد/ المؤلف	راوٍ مفارق لمرويه	سارد الخبر والمنام (راو محايد)	متلق/القارىء الضمني

يُلاحظ أن الرواة لا تتبدل مواقعهم من حيث التصنيف، إلا والد صاحب النشوار، فقد تبدل موقعه من راوٍ مفارق لمرويه إلى راوٍ متماه فيه، حسب وظيفة هذه الشخصية عندما أصبحت في داخل الحدث، بل صانعة له في بعض الأحيان، وذلك بعد أن ُطلب منه تبليغ رسالة المرأة العجوز إلى ابن أصدق.

وبناء على هذه الترسيمة، نلحظ أن منام المرأة العجوز ، الذي ورد في سياق الخبر أعلاه، قد جاء متأخراً فيه – على اعتبار أن رواية الخبر جاءت

سابقة عليه - ، ولكنه كان يمتلك مفتاح هذا الخبر كله: تأسيسًا ونتيجة. صحيح أن عنصر التحفيز يكمن في الخبر في القسم الأول من المروية ، وهو هنا ، مجيء المرأة إلى أبي الحسن فزعة، إلا أنه لولا مجيئها إليه لما عُرف المنام، ولَما تم تبليغ الرسالة، فيكون المنام المسرود قد حسم نتيجة الخبر بتبليغه لمن طُلَب أن يُبَلِّغَه.

من منامات الصوفية:

منام عن الحلاج [٥٦]، رآه أحد أصحابه في منامه: أورد التنوخي أخبارًا تتضمن منامات ورؤى للحلاج أو لبعض من كان على نهجه، وقد جعلها تحت عنوان: مخاريق الحلاج، ويُستشف من هذا العنوان موقف المؤلف السلبي، بل الرافض لآراء هذا الرجل ، وادعاءاته ومناماته[٥٧]، وسنسوق رؤيا (كاذبة) في الحلاج نفسه لأحد مريديه، أوردها مؤلف النشوار، مما سمعه عن والده، الذي ذكر عدداً من الرواة (الثقات) سندًا استهلاليًا لهذه المروية السردية، التي تقول:

أنفذ الحلاج أحد أصحابه إلى بلاد الجبل، بعد أن اتفق معه على حيلة يعملها، فسافر الرجل إليها، وأقام هناك مدة، يُظهر النسك والعبادة، حتى اطمأن الناس إليه، ثم أظهر أنه قد عُمي، وتصدى أهل البلدة لمساعدته، وكانوا يقودونه إلى المسجد مساعدةً واحترامًا. وبقي على ذلك شهورًا، ثم أظهر أنه قد زُمن (شُلَّ)، وبقي على ذلك سنة، ثم قال للناس: إنه رأى في منامه الرسول (ﷺ)، وقال له: «يأتي إلى هذه البلاد رجل مجاب الدعوة، ستُعافى على يده». ثم جاء الحلاج، فحمله الناس إليه، ومسح يده عليه، فقام معافى بصيرًا، فازدحم الناس على الحلاج، الذي أقام هناك فترة وجيزة، ثم ترك صاحبه- صاحب الرؤيا الكاذبة - وبقي هذا المُدّعي شهورًا بعده ثم احتال حتى خرج من بلاد الجبل، وقد جمع من المال شيئًا كثيرًا مما أعطاه الناس إياه، فلحق بالحلاج وتقاسما المال.

هذا الخبر الذي ساقه التنوخي في نشوار المحاضرة يشي بأمور كثيرة:

أولاً: انتشار بعض المعتقدات الصوفية، أو على الأقل: تعاطف الناس مع الصوفيين، وهذا ما لمسناه من تعاطفهم مع الرجل الذي ادعى العمى والزمانة، حيث أبقوه في بلدتهم، يساعدونه في الذهاب والإياب من وإلى المسجد.

ثانياً: إجلال العامة للأولياء، واعتقادهم بأنهم يتمتعون بقدرات عجيبة، منها شفاء المرضى. من هنا، يتبدى لنا أن الأحلام تخضع للمؤثرات الثقافية، وبناء عليه، فليس من الممكن فصل الناس وأحلامهم عن البيئة الاجتماعية – الثقافية، التي ينتمون إليها أو يعيشون فيها: وقد استغل الرجلان ذلك وجمعا

مالاً وفيرًا من وراء هذا الاعتقاد الجمعي الشعبي .

ثالثاً: يتضمن الخبر إشارة إلى ما كان منتشراً في ذلك الزمان من أساليب الاحتيال للحصول على المال.فقد كان الرجلان في غاية الذكاء باختراعهما هذه الوسيلة، فالحيلة مرونة واختراع، وقدرة على التكيف والصبر والارتجال، حتى لو كان ذلك باستغلال الدين!!، وهذا ما أبداه الرجلان وفعلاه، حسب المروية.

رابعاً: استنكار الخاصة لظاهرة الحلاج، وأعني بالخاصة هنا، القضاة والفقهاء والعلماء، ومنهم التنوخي، الذي ينعت أفعال الحلاج في نشواره ب: (المخاريق)، ويسمه كذلك بالمحتال، ليس صراحة، وإنما بسوقه لعمل يوحي بذلك، كالذي أوردناه أعلاه.

خامساً: الرواة الذين سردوا الخبر وما يتضمنه من منام (اتُّفق) عليه، كلهم راو مفارق لمرويه، استعمل جميعهم ضمير الغائب، ليكونوا بعيدين عن اتهامهم بالتحامل على الحلاج أو التجني عليه.

المنامات والرؤى ذوات المضمون السياسي:

أورد التنوخي عدداً من الرؤى السياسية، التي تشي بموقفه الصارم من الإصلاح وميله القوي إلى وضع الأمور في نصابها ، وهو يرى أن الإصلاح لا يتحقق إلا بقدرة إلهية وسلطة سياسية قادرة. ولا ننسى أن المحسن التنوخي كان فقيهًا وقاضيًا، مارس القضاء حقبة لا بأس بها من الزمن، خبر خلالها أي نوع من السلطة يحتاج إليها المجتمع. وقد ساق منامات في كتابيه تحمل هذا الفكر الإصلاحي، وكان في بؤرة الأحداث فيها شخصيات عُرفت بصرامتها وسلطتها القوية، نسوق منها مثالين:

المعتضد يرى علياً في منامه ويبشره بأنه سيلي الأمر(٥٨).

يروي التنوخي عن أبي بكر الصولي، عن أحدهم، أن المعتضد رأى في نومه، وهو في حبس أبيه، كأن شيخًا جالسًا على دجلة، يمد يده إلى مائها فيصير في يده؛ فيجف النهر، ثم يرده من يده فتعود دجلة كما كانت، فلما سأل عن الرجل قيل له: إنه علي بن أبي طالب، فقام فسلم عليه، وطلب منه أن يدعو له، فقال له علي: إن هذا الأمر صائرٌ إليك يا أحمد، فلا تتعرض لولدي وصُنْهم ...، فأجابه: سمعًا وطاعة يا أمير المؤمنين. وفي رواية الفرج بعد الشدة، يقول له علي: " إن هذا الأمر صائر إليك يا ولدي، فاعتضد بالله، واحفظني في ولدي". وبناء عليه، طلب أحمد بن الموفق – وهو لا يزال في السجن - من أحدهم أن يصك له خاتماً محفورًا عليه لقب المعتضد بالله، وكان له ما رآه في

منامه من تسلم السلطة.

المنام قصير، يتألف من مشهد واحد، يتخلله حوار بسيط، ولكنه أسس لتحول مجرى حياة رائي المنام، الذي أصبح خليفة بعد رؤيته لتلك الرؤيا، وهو المعتضد أحمد أبو العباس بن الموفق.(٢٤٢هـ - ٢٨٩هـ)،

يخلو المنام من السند إلا من اسم أبي بكر الصولي، الذي يبدو أنه كان مقربًا من التنوخي- وقد روى عنه كثيرًا من الأخبار في نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة -، حتى اعتمد روايته للمنام دون أن يرفده بأي اسم آخر من ثقات الرواة. فقد استعمل السارد /المؤلف ضمير الغائب في الفعل : حدثني، وهذه لفتة ذكية منه بلا شك، فهذا الضمير يعد " وسيلة ملائمة لتواري السارد وراءها، فيمرر ما يشاء من أفكار وتعليمات وأيديولوجيات، دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا "،(٥٩) خاصة أن التنوخي ، في روايته لهذا المنام، يورد أعمالاً خارقة لعلي بن أبي طالب، ومثل هذه القدرات الخارقة يؤمن بها الشيعة. أراد مؤلف النشوار/التنوخي أن يتوارى خلف الرواية، ويدع المنام يسرد نفسه بنفسه دون تدخل منه، ورمى بثقل السرد على كاهل الفعل: حدثني فلان، ربما ليصرف الأنظار عن تشيعه الشديد، الذي تصفه به كتب الأقدمين.

في المنام شخصيتان: شخصية على بن أبي طالب (كرم الله وجهه) وشخصية الخليفة العباسي المعتضد.

– **شخصية علي بن أبي طالب .** تجدر الإشارة هنا إلى أن الشيعة يرون " أن من نعم الله أن يرى المؤمنُ علياً (رضي الله عنه)، أو واحداً من نسله ، فالمثل الشيعي يقول: " كما أن الشيطان لا يمكنه أن يتمثل في صورة النبي (ﷺ)، فالأمر يسري على أئمة الشيعة، لذلك فأقوالهم في رؤى المنام حق" (٦٠) .

علي بن أبي طالب شخصية فاعلة هنا، والرؤيا كلها تدور حوله (كرم الله وجهه) وهو، في هذه الرؤيا، يأتي بعمل عجائبي غير مألوف، يظهر في تجفيف ماء دجلة تارة، وإطلاق الماء فيها تارة أخرى. وتعد القدرة على الإتيان بالعجيب من كرامات الشيعة، إذ بموجب هذه الكرامات، " يستطيع الزعيم الشيعي ... ، وبفضل كراماته المتعددة، أن يخترق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي(٦١)."

العجيبة الأخرى، التي أظهرتها الرؤيا عينها، هي: القدرة على استشراف المستقبل. ففي هذه الرؤيا، يرى عليًّا رجلٌ من آل العباس، وهو المعتضد، يبشره الإمام بأن (هذا) الأمر صائر إليه، (أي: الخلافة) ، وقد تحقق له ذلك، بعد وفاة عمه المعتمد، سنة ٢٧٩هـ.

يحمل هذا المنام – على قِصره – دلالة رمزية مكثفة: تبرز من خلال

العجيبة الأولى التي سيقت في هذا المنام، وقد جيء بها في هذا السياق لترسيخ فضل (علي) على العباسيين في خلافتهم، وأنه قادر على أن يأخذ منهم ما أعطاهم إياه: وهو هنا الخلافة.

- **المعتضد،** وهي الشخصية الفاعلة الأخرى في الرؤيا/المنام، وهو الذي رآه، وقد عاين فيه قدرات علي، فلما طلب منه عدم إيذاء بنيه، رد بالطاعة: وفعلاً لم يُلاحِق أحدًا من العلويين طيلة فترة خلافته، التي كانت موضوع العجيبة الثانية، وهي استشراف المستقبل. وبناء على ذلك، كان هناك نوع من التسوية السياسية المشروطة، أرادها علي - وفق هذه الرؤيا - بين فريقين يتنازعان السلطة: العلويين والعباسيين، ومن المعروف تاريخيًّا أن العداء قد استمر فيما بين أبناء العمومة فترات طويلة، ثم (رُئِي) هذا المنام، ، أو ربما أراده (مختلقه) أن يكون منامًا أو رؤيا؛ ليكون أكثر تشويقاً لمتلقيه، وأقوى تسويغاً لما سيقوم به المعتضد – فيما بعد - من التسامح مع أبناء عمومته من العلويين.

المروية التي سقناها أعلاه هي المنام والخبر في الوقت عينه، فقد تلبّس المنامُ الخبرَ، وغلب عليه – أو ربما العكس - . وأما راويه الأول وهو رائي المنام، فهو راوٍ متماه في مرويه، عليم ، فأحداثه كانت تدور في فلكه، والتنبؤ فيه كان من أجلِه، والحوار مع علي دار معه .

وأما الراويان الآخران: الصولي والتنوخي، فهما راويان مفارقان لمرويهما، وقد اعتمدا في روايتهما ضمير الغائب[٦٢].

المعتضد والملاح القاتل[٦٣] :

هذا منام آخر رآه المعتضد، الخليفة العباسي، الذي أعاد للخلافة العباسية هيبتها. تقول حكاية المنام، الذي رواه أحد خدم الخليفة: وتلخيصه كالآتي: شعر المعتضد يومًا بالنعاس بعد أن أكل طعام غدائه، فانتبه بعد فترة وجيزة منزعجًا، فأمر خدمه أن يأتوا له بملاح أولِ سفينةٍ فارغةٍ يرونها تنحدر في النهر، فجيء له به، وقد أصابه الفزع، فقال له المعتضد: اصدقني عن قصتك مع المرأة التي قتلتها، فأخبره أنها أرادت أن تركب السفينة، وعندما رأى ما كانت تلبسه من الجوهر والثياب الثمينة، قتلها ورمى بها في النهر. ثم أمر المعتضد بالملاح فغُرّق في النهر نفسه، وأمر أن يُنادى في الناس ليأتي أهل المرأة المقتولة ليعطوا لهم ما كان عليها من الحلي والثياب. ولما سئل المعتضد عن الأمر، قال: رأيت في منامي كأن شيخًا أبيض الرأس واللحية والثياب، وهو ينادي: يا أحمد، خذ أول ملاح ينحدر الساعة، فاقبض عليه، وقرّره خبرَ المرأة التي قتلها اليوم وسلبها، وأقم عليه الحد، فكان ما شهدتم.

لا شك أن هذا المنام، والخبر الذي ورد في سياقه، تحتشد فيهما دلالات

عدة، سياسية ودينية واجتماعية أيضًا:

أولها: أن المعتضد، وهو الخليفة الصارم، كان يسيطر على أمور الدولة، ولم تكن تخفى عليه خافية من شؤون الرعية، حتى لو كان في حالة من الاسترخاء والراحة، فقد رأى في سِنَةٍ من نوم ما رآه من أمر الملاح، فبادر بعدها إلى معالجة الأمر وعقاب الجاني. فكان يبث الهيبة في نفوس الناس بذلك، خاصة من يرتكبون المحرمات، ويعيثون في الأرض فسادا، لهذا، عزا المؤرخون له الفضل في إعادة هيبة الخلافة إليها. [٦٤]

ثانيها: وللون الأبيض ،أيضاً ، دلالة: فهذا اللون هو عنوان الطهارة ونقاء السريرة، ومن ثم ما تقوله هذه الشخصية – بثيابها البيضاء - لرائي المنام لا يثير الشك أو الريبة، إذ لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وبناء على هذا كله يجب تنفيذ ما تأمر به. وقد كثر ظهور هذه الشخصية دون تحديد لملامحها، وكان التركيز على اللون الأبيض، دون غيره. وبعضهم كان يرى أن هذه الشخصية هي الرسول صلى الله عليه وسلم، أو هي علي (رضي الله عنه).

ثالثها: أنه لم يكن من المستهجن ركوب المرأة السفن التي كانت تجوب النهر جيئةً وذهابًا دون مرافق، لتصل إلى حيث تريد، كما تخبرنا به هذه المروية، ولكن سوء حظ المرأة، التي ورد ذكرها في هذا المنام /الرؤيا، رافقها حتى قتلها الملاح، ليس لسبب اجتماعي يقضي بمنع المرأة من الخروج من بيتها، وليس طمعًا بها كامرأة، بل طمعاً بحليها وغالي ثيابها .

رابعها: إيقاع العقوبة على الجاني بنفس نوع الجرم، فقد أمر الخليفة بتغريق الملاح القاتل في النهر، وهو الفعل عينه الذي أوقعه – هذا الملاح - بالمرأة . ويبدو أن مثل هذا العقاب كان مألوفًا في العراق منذ أيام زياد بن أبيه، عندما كان واليًا على البصرة لمعاوية بن أبي سفيان، إذ هدد الخارجين على القانون بأن قال: "..ومن غرّق قومًا أغرقناه، ومن أحرق قومًا أحرقناه ومن نبش قبرًا نبشنا عن قلبه.." [٦٥]، لكنْ، اختلفَ هنا نوعُ الخطاب: فمن خطبةٍ هناك، إلى رؤيا هنا، إلا أن الهدف كان واحدًا، إشاعة الأمن والطمأنينة بين الرعية.

شخصيات المنام:

- **المعتضد:** رائي الرؤيا وراويها: فهو – لذلك – راوٍ متماه في مرويه، عليم بكل ما تقوم به الشخصيات في هذه المروية، موجه للأحداث فيها، وهو الشخصية الفاعلة فيها كذلك : أمر فنُفذ أمره، وحكم فنفذ حكمه.

- **الرجل ذو الملابس البيضاء/ شخصية خيالية:** وهذه الشخصية تتكرر كثيرًا في منامات الموروث السردي المنامي، وقد ذكرنا في كلام سابق، أن الولي يظهر لرائي المنام أو الرؤيا – عادة - بثياب بيضاء، ويأتي في أوقات يُحتاجُ فيها إليه، أو حينما يستعصي الأمر على أحدهم، فيأتي له بالفرج.

إلا أن ظهوره هنا لم يكن لإنقاذ مأزوم من ورطة، بل لأمر الخليفة أن يعمل شيئًا في موضوعٍ أخل بالأمن، قُتلت فيه نفس بريئة.

هذا الرجل ذو الملابس البيضاء هو الضمير الحي في هذه الرؤيا، وقد غدت هذه الشخصية مألوفة في القصص الشعبي والخرافي، وفي المنامات أيضًا. لم تأت هذه الشخصية في منام المعتضد بالعجيب، وبقيت بعيدة عن التأثير الفعلي في الحدث، وبقيت عند حدود التحفيز، إلا أن وجودها كان دافعاً للأحداث نحو التصعيد (الدرامي)، إنه ضمير المسؤول الذي يجب أن يبقى متيقظًا، فكيف إذا كان صاحبُ هذا الضمير هو الخليفةَ القويَّ، المعتضد، صاحب القبضة الحديدية؟!

- **ملاّح السفينة، القاتل:** شخصية فاعلة، محفزة، مع أنها سلبية الملامح، فلو لم يفعل الملاح فعلته تلك، وهي قتله للمرأة، لما رآه المعتضد في رؤياه، ولما تحقق للخليفة إحقاق الحق وإنفاذ الحكم. تجسد شخصية الملاح غلبة الهوى على النفس الضعيفة، التي ليس لها وازع يردعها. ويتمثل هذا الضعف في أنه لم يطمع بالمرأة كامرأة، ولكنه طمع بحليها وثيابها، فقتلها وأغرقها. والآية الكريمة ﴿إِنَّ ٱلنَّفۡسَ لَأَمَّارَةُۢ بِٱلسُّوٓءِ﴾[٦٦] تصفه، وتصف فيه شخصية نمطية تتكرر في كل مكان وزمان.

شخصية المرأة: العنصر الحاضر الغائب: لم تحضر في الرؤيا إلا ذِكْرًا، ذكرها الرجل ذو الثياب البيضاء لرائي المنام. قُتلت غدرًا، فقُتل قاتلُها بها. ومع أن هذه الشخصية كانت غائبة عن المشهد المنامي، إلا أنها كانت العنصر المحفز في الرؤيا، التي كانت كلها تدور في فلكها، إذ لم يكن لرائي المنام أن يعرف بوجودها لو لم يقتلها الملاح.

المنامات والرؤى ذوات المضمون الاجتماعي:

رؤيا: امرأة من أهل النار[٦٧]:

حدّث احدهم (بعد إسناد طويل)، أن رجلاً ، وصفه الراوي بأنه مستور، رأى في منامه أنه اطّلع إلى مقبرة، فإذا القبور مفتوحة وأهلها يخرجون منها شُعثًا غبرًا، فاجتمعوا في مكان منها، ثم أخذوا يدعون الله وهم يبكون، أن يصرفَ عنهم دفنَ امرأة في الغد. فسأل عنها فقالوا: إنها امرأة من أهل النار. ثم سأل- بعد أن استيقظ - عن امرأة ماتت في ذلك اليوم وستدفن، فأُخبر أن امرأة أحد التجار الأغنياء ماتت وستُدفن هناك. فقص رؤياه على الحفارين، فطموا القبر وادّعوا أنْ لا مكان لها في تلك المقبرة، فدُفنت في مقبرة أخرى. فذهب حيث الجنازة، وتحدث إلى زوجها وابنها في أمر المنام الذي رآه، فذهب مع الابن إلى عجوز تعرف سرها، كانت تساعدها على تحقيق رغباتها، وسألوها عن المرأة المتوفاة، خاصة أن ابنها لا يعرف سوى أنّ أمه كانت تشرب الخمر وتُرمى بالنساء. فأخبرتهما العجوز أن المرأة كانت زانية، تأتي بالرجال في غياب زوجها، ثم اشتهت ابنها فواقعته، فولدت صبيًا سفاحًا فقتلته، ثم ولدت ابنة، ولم تقتلها، بل اتخذتها جارية علّمتها الغناء لتبقى قربها. وإمعانًا منها في ارتكاب المعصية، جرّت الابنة لهذا الطريق، دون أن تدري بذلك، وأوقعتها بالمحظور بأن زوجتها من أخيها، بعد أن جعلته يطلق زوجته بحيلة دبرتها، وأنجبت منه أولادًا.

ثم قالت العجوز للابن: هذا أمر من أمور كثيرة أعرفها عن أمك. فلعن الابن أمه وأخذ يبكي.

هذا منام ذو مضمون اجتماعي- ديني واضح: فموضوعه يتمحور حول علاقات غير مشروعة، اقترفتها امرأة متزوجة، فأثمرت هذه العلاقات ابنة، وقعت هي الأخرى، دون أن تدري ، بالإثم. ولا شك أن ما اقترفته هذه المرأة من أعمال وممارسات شاذة، مكروه اجتماعيًّا، ومحرم دينياً. من هنا، تتزاحم في هذه المروية المنامية دلالات دينية واجتماعية، يصعب فصلها، فكل منها تتجاذب مع الأخرى:

- تجسد هذه الرؤيا سلوكات اجتماعية مرفوضة عرفًا وشرعًا، من ذلك: الزنى والخيانة الزوجية: التي ارتكبتها زوجة التاجر، من معاشرتها للرجال، من بينهم ابنها.

هذه الصورة السلبية للمرأة وردت في مرويات سردية كثيرة: سواء أكانت أخبارًا، أم مناماتٍ، أم حكايات شعبية وخرافية، وحتى أمثالاً. ويبدو أن العقلية

الشعبية، والذاكرة الثقافية لمجتمعات ذلك الزمان كانت تستمرىء مثل هذه المرويات، التي تصور المرأة بهذا المنظور البشع الكريه، والمروية التي بين أيدينا واحدة منها.

- هناك أمر يبعث على الدهشة والاستغراب في هذه الرؤيا ، وهو أن فعل المرأة كان مستنكرًا – وهو بلا شك كذلك إلى أن يرث الله الأرض وما عليها - ولكن، في الوقت نفسه لم يرد فيها ما يُشعر بأن ما قام به الابن من الاجتماع مع ابنة الجيران المليحة، التي وعدته بها أمه، على نية المواقعة غير الشرعية مع سبق الإصرار، أن ذلك هو زنى كذلك، حتى إنه لم يُذكر تحت هذا المسمى في المروية كلها، فهذا هو الأمر المُستغرب. فهل فعل الابن لا يدخل في تصنيف فعل المرأة من الزنا؟! أم أن ذلك يُعزى إلى نظرة المجتمع، التي لا تدين الرجل كما تدين المرأة في ارتكاب هذه المحرمات؟!.

- وأعتقد أن الصورة السلبية المكررة للمرأة في مجتمعات تلك الحقبة، هي صورة رسختها ممارساتَ الجواري، اللواتي كن لايتورعن عن ارتكاب مثل هذه الممارسات، بل إن المجتمع نفسه هو من كان يهيئ لهن ذلك. (٦٨)

- تتناقض حيثيات هذه المروية والتصور العام، الذي يؤكد أن الرجل هو صاحب السلطة في بيته وخارج بيته!، فأين سلطة زوج المرأة على بيته وحرمه في هذه المروية؟ أليس عدم درايته، بما كان يُرتكب في بيته من الآثام، اتهامًا له ايضًا؟ أم أن في ذلك تجنّيًا على زوج المرأة في هذه المروية؟ أم أن راويها (أو واضعها) رأى أنْ لا دخل لكرامة الرجل هنا، طالما أن همه ترسيخ صورة المرأة بأنها زانية، مستهترة، أيًّا كانت: حتى لو كانت حرة وزوجة؟؟

- إن الصورة المنفّرة للمرأة – الأنثى ، في هذا المنام تشمئز منها النفوس، وتنفر منها المدارك، ولا يتقبلها عقل، وأظن أن هذا افتراء عليها من الثقافة الجمعية الشعبية آنذاك، مهما كانت مسوغات هذا الموقف. ونحن نرى أن الصورة المهولة، والشبقية الشاذة، والشهوة الجامحة، التي صُوِّرت بها الأنثى في المروية موضوع المعالجة هنا، كان شيئاً (خرافيا)، وأظن أن (خرافية) هذه المروية جاءت من هذا الجانب فيها. لقد وسمتُ هذه المروية بهذه السمة؛ لأنها تتألف من عناصر خرافية لا تتحقق في الواقع، فيكون المنام، الذي يقع في بؤرتها، من نسج خيال رائيه، بل خرافي مدموغ بالخرافية بكل قوة.

رؤيا امرأة من أهل النار ومأساة أوديب الإغريقية :

كأني بهذه المروية المنامية قد تأثر راويها بأسطورة أوديب الإغريقية، للكاتب سوفوكليس: فأثر الثقافة الإغريقية واضح فيها؛ مما يُثبت أن ثقافات الأمم تتلاقح وتتثاقف فيما بينها، ولا تستأذن للدخول؛ فتأخذ كل أمة ما يناسبها،

أو تحرفه حتى يناسب ثقافتها ومرجعياتها: الدينية والعرفية. ومع وضوح ملامح هذا التأثير في الرؤيا، إلا أن وظيفة الشخصية المركزية فيها تختلف عن تلك في أوديب، من حيث فاعليتها ، ومن حيث توجيهها للأحداث فيها: فالمرأة في " امرأة من أهل النار" ، هي التي بادرت إلى إقامة علاقة محرمة مع ابنها وليس الابن، فتكون قد ارتكبت الجرم مع سبق الإصرار والترصد، (أو هكذا أُريد لها أن تبدو) لذلك بدت أكثر بشاعة، أما أوديب فقد ساقه قدره للدخول في أحداث عدة أوصلته - دون علم منه - إلى الزواج من أمه(٦٩).

مظاهر الاتفاق ومظاهر الاختلاف بين المروية المنامية: امرأة من أهل النار، ومأساة أوديب:

أولاً: الاتفاق: ويكمن في: مواقعة الأم لابنها في " امرأة من أهل النار، وفي زواج أوديب من أمه في مأساة أوديب ، وفي: جهل ابن المرأة بطلة الرؤيا، وجهل أوديب كذلك بحقيقة ما ارتكباه.

وأما **الاختلاف**، فيكمن في: علم المرأة، موضوع الرؤيا، بما ارتكبت، وجهل أم أوديب بها.

ثانياً: وبالنسبة للشخصيات الأخرى، فإنها ترتبط برباط **الشبه والاتفاق** من حيث وظيفتها ومشاركتها في تنامي الأحداث فيها: فالعجوز،في المروية المنامية، يعادلها في مأساة أوديب العراف، إلا أن هذا العراف لم يكشف حقيقة نسب أوديب، في حين أخبرت العجوز ابن المرأة حقيقة أمه.

ثالثاً: في امرأة من أهل النار، يظهر **دور مشترك** للعجوز مع شخص آخر في أوديب، وهو الخادم ، ففي المنام تقوم العجوز بإقصاء ابنة المرأة التي أنجبتها سفاحًا، وبعد أن تكبر الابنة، تستعيدها أمها، لكن بطريقتها. وكذلك الخادم في أوديب، فهو لم يقتل الولد، كما أمره الملك، بل جعله عند عائلة في منطقة نائية، تربى في كنفها، إلى أن وصل إلى المُلك، ومن ثم تزوج أمه دون أن يدري.

رابعاً: كان كل من الابن في المنام، وأوديب في المأساة متشابهين في ردة فعليهما: فقد استنكر الأول فعلة أمه المشينة، وأبدى حزنًا وندمًا، وأوديب كذلك، إلا أن ندم الأول أُضفي عليه مسحة إسلامية، فهذا الابن قال، بعد أن حكت له العجوز حكاية أمه: "لعن الله تلك المرأة ولا رحمها، ولعنك معها، وقام يستغفر الله". في حين بقي ندم أوديب في صيغته الأسطورية: إذ فقأ عينيه حتى لا يرى أباه في الآخرة.

خامساً: أضفى سارد الحكاية المنامية على مرويته ملامح إسلامية، منذ بدايتها، ليقنع المتلقي بصدق ما يروي، بأنْ سرد أمورًا يألفها الإنسان المسلم: فيذكر الجنازة وعذاب القبر، من خلال وصفه خروج الموتى من قبورهم شعثًا غبرًا حتى لا يتأذوا بسماع عذاب المرأة الزانية في قبرها بعد دفنها(٧٠). وأنا أعتقد أن هناك حسن نية في(اختلاق هذا المنام ووضعه) من قبل مدعي رؤيته، أو من قبل راويه، والهدف من ذلك واضح بيّن: فهو التنفير من هذه العلاقات المشبوهة والشاذة، والتذكير بأن هناك عقاباً إلهيًّا يتنتظر مرتكبي مثل هذه المعاصي والآثام: لكن الكيفية التي اعتمدها، صاحب هذا المنام، لتبليغ رسالته، كانت قاسية، تُنفِّر من حيث تُحبِّب، وتُرهِبُ من حيث تُرغِّب.

يُلاحظ، في المروية المنامية، "امرأة من أهل النار "، أن المنام ورد في جزئها الأول، وامتد ليطغى على المروية كلها، إذ اتصلت الرؤيا (أو ربما الخيال) بالواقع فيها، من خلال الشخصية الفاعلة، التي رأت المنام وروته مرات عدة في اليقظة، فكان الرجل أولاً رائيًا للرؤيا، وراوياً لها مرات عدة، وثانيًا، شخصية فاعلة فيها، موجهة لحيثيات أحداثها، و ثالثًا، كاشفًا للحقيقة في نهايتها.

وبناء عليه، يمكننا أن نجعل ذلك كله في ترسيمة توضح الرواة وتصنيفاتهم، وتعليل أفعالهم:

الجزء الأول من المروية،

رواية خبر الرؤيا:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للخبر	التعليل	المروي له
الراوي الأول	الرجل المستور رائي الرؤيا	متماه في مرويه	عليم بأحداث المروية، من بدايتها حتى النهاية، وكان محرك الأحداث فيها	ابن نجيح
الراوي الثاني	ابن نجيح	مفارق لمرويّة	توقف دوره عند رواية المرواية	النصيبي
الراوي الثالث	النصيبي	مفارق لمرويه	توقف دوره عند رواية المروية	التنوخي المؤلف
الراوي الرابع	مؤلف النشوار	مفارق لمرويه	توقف دوره عند رواية المروية	ابن المؤلف

الجزء الثاني من المروية:

سرد الرؤيا في المروية:

	اسم الراوي	نوعه من حيث روايته للمنام	التعليل	المروي له
الراوي الأول	الرجل المستور رائي الرؤيا	متماه في مرويه	عليم بأحداث المروية وحيثياتها وشخصية فاعلة في الرؤيا/المنام	حفارو القبور
الراوي الثاني	هو نفسه الرجل المستور	متماه في مرويه	شخصية مشاركة في الحدث من حيث تبليغ الابن بما رآه	ابن المرأة موضوع الرؤيا/المنام
الراوي الثالث	الرجل المستور أيضاً	متماه في مرويه	شخصية مشاركة في الحدث، من حيث تبليغه العجوز عن رؤياه	العجوز المتواطئة مع المرأة

شخصيات هذا المنام:

- **الرجل المستور،** الراوي الأول، وهو رائي الرؤيا، راوٍ متماه في مرويه، وقد برز في الأحداث شخصية فاعلة، من حيث المهمة التي اضطلع بها، وهي تبليغ ما رآه في منامه لحفّاري القبور أولا ، و للابن ثانيًا ، ، وللمرأة العجوز ثالثًا.

- **المرأة الآثمة:** ظهرت هذه الشخصية وقد لبستها المعصية من رأسها إلى أخمص قدميها، مع الإصرار على ارتكابها لها، دون رادع أو وازع، حتى إنها لم تُعاقب على أي مما ارتكبته من الآثام، لكن كان العقاب (الإلهي) بانتظارها في المقبرة، وأعتقد أن مغزى (الحكاية) يكمن في هذه الحيثية تحديداً.

- **العجوز المتواطئة:** نود أن نتوقف قليلاً عند هذه الشخصية. فمن الملاحظ أن هذه المرأة العجوز كان لها دور في التواطؤ مع المرأة (الآثمة)، حين كانت تنفذ لها رغباتها أيام شبابها، وليس في شيخوختها، فالعجوز أخبرت الابن بأنها قد تابت منذ فترة، وأنها حذرت أمه مما ستلاقيه من العذاب في الآخرة. وهذا يلتقي مع ما وضحناه أعلاه، في توضيح صورة المرأة في المرويات المنامية بعامة.

- **الابن الذي غُرِّرَبه،** ابنًا وعشيقًا: شخصية ضعيفة منقادة، واللافت هنا أن هذا الابن لم يُدَن – في الرؤيا - أولاً على مواقعته لأمه، وثانيًا عندما تزوج أخته، طبعاً لأنه لم يكن يعلم حقيقة المرأتين في الواقعتين. وجهله بحقائق

الأمور هذا دفع بالمتلقي إلى التعاطف معه ، وهذا يمكن فهمه. لكن الغريب – وقد أشرنا إلى ذلك أعلاه - أنهْ لم يُدن – في المروية عينها -على ما كان سيرتكبه من إثم، مع الفتاة التي كانت وعدته بها أمه ، مع أن نية ارتكاب المحرَّم كانت موجودة لديه؛ فقد بدا فرحاً بهذا الوعد!![٧١]، وهذا قصور واضح في المروية، فيما يتعلق بعقاب مرتكب المعصية.

– **الزوج المغفل:** (أو المُستَغفَل)، الذي لم يكن يدري ماذا كان يدور في بيته، أو أنه كان يدري ولم يستطع منعه، (إذ عندما أراد رائي المنام إخباره بما رآه في رؤياه، رفض الاستماع، لعلمه بما كان سيخبره به الرجل من أمر امرأته ، فلم يشأ أن يعيش المعاناة النفسية عينها، التي مر بها في الماضي، مرة أخرى)

– **الابنة:** وهي الأخت والزوجة في آن. لم تظهر لا في الخبر ولا في المنام، ولم تدخل في حدث فاعل في المروية، إلا فيما كان يساعد في تضخيم صورة المرأة الآثمة، وفي تنامي الأحداث التي كانت تدور حول هذه المرأة.

حلم اليقظة: لقمة بلقمة[٧٢]:

وهذه المروية لم ترد عند التنوخي في كتابيه كرؤيا، ولكننا جعلناها تحت تصنيف الرؤى والمنامات، لما رأينا فيها من شَبَهٍ بالمنام، كما سنوضح فيما سيأتي من سطور.

تقول المروية: كان لامرأةٍ ابن، فغاب عنها غيبةً طويلة، وأَيِسَتْ من رجوعه، فجلست يوما تأكل، فحين كسرت اللقمة وأهوت بها إلى فيها، وقف بالباب سائلٌ يستطعم فامتنعت عن أكل اللقمة وحملتها مع تمام الرغيف فتصدقت بها وبقيت جائعة يومها وليلها. فما مضت إلا أيام يسيرة حتى قدم ابنها فأخبرها بشدائد عظيمة مرت به وقال: أعظم ما جرى عليّ أني كنت منذ أيام أسلك طريقًا في فلاة إذ خرج عليّ أسد فانقض عليّ من على ظهر حمار كنت أركبه وفرَّ الحمارُ هاربًا، ونشبت مخالب الأسد في مرقّعةٍ كانت عليّ وثياب تحتها وجبة، فما وصل إلى بدني كبير شيء من مخالبه. إلا أني تحيرت ودهشت وذهب أكثر عقلي ، والأسد يحملني حتى أدخلني كهفًا وبرك عليّ ليفترسني، فرأيت رجلا عظيم الخلق أبيض الوجه والثياب، وقد جاء حتى قبض على الأسد من غير سلاح، وشاله وخبط به على الأرض، وقال: " قم يا كلب، لقمة بلقمة "، فقام الأسد يهرول، وثاب إليّ عقلي، فطلبت الرجل فلم أجده، وجلست بمكاني ساعات إلى أن رجعتْ إليّ قوتي. ثم نظرت إلى نفسي فلم أجد بها بأسًا؛ فمشيت حتى لحقتُ بالقافلة التي كنت فيها، فتعجبوا لما رأوني فحدثتهم حديثي، ولم أدر ما معنى قول الرجل: "لقمة بلقمة" . فنظرت المرأة فإذا هو

وقت أخرجت اللقمةَ من فيها فتصدقت بها.

هذه مروية لم يرد فيه لفظة منام، أو عبارة: رأيت في منامي، أو رأى في منامه، ومع ذلك، فقد اعتبرناها منامًا؛ اعتماداً على لفظة وردت فيها على لسان الرجل راوي المروية، والشخصية المحورية فيها، وهي الفعل المتصل بضمير المتكلم:

(فرأيتُ ...)، والفعل رأى – كما هو معروف - نوعان: رأى البصرية، (العينية)، وهي كل رؤية تكون بالعين. ورأى القلبية/العقلية، وهي رؤية تكون بالفكر، وقد رأيناهما معًا في هذه المروية (لقمة بلقمة)، التي تحكي قصة رجل كاد يقع فريسة لأسد في فلاة، لكن عناية الله تداركته، ولكن كيف؟!

يقول الرجل: إنه كان على ظهر حماره عندما هجم عليه أسد، وحمله إلى كهف وأنشب مخالبه فيه، ولكن لم تؤذه كثير أذى، إذ حماه منها ما كان يلبسه الرجل من مرقّعةٍ وجبّة ، أي كان عليه طبقات عدة من الملابس السميكة. في تلك اللحظة انتاب الرجلَ فزعٌ من هول ما مرّ به من تجربة مخيفة، أفقدته صوابه (إذ قال: وذهب أكثر عقلي)، أي ربما غاب عن الوعي جزئياً في تلك اللحظات، فبقي بين النائم واليقظان، وفي هذه الأثناء اعتقد أنه رأى رجلاً عظيم الخلق أبيض الوجه والثياب، وقد قبض على الأسد وخلصه منه، وهو يقول له: قم يا كلب لقمة بلقمة.ثم يقول الرجل بعد ذلك: " ثم ثاب إليّ عقلي، فطلبتُ الرجل فلم أجده.

هناك حلقة مفقودة بين ذهاب عقل الرجل، ورجوعه إليه، وهي دخوله في حلم اليقظة(٧٣)، المتمثل في قوله: "فرأيت رجلاً ....". الحلقة (المفقودة) هي تلك المدة الزمنية التي استغرقها الرجل شاردًا يفتش عن حل للمشكلة التي دخل فيها رغمًا عنه، وهي الفترة عينها التي ظن أنه رأى فيها الرجلَ ذا الملابس البيضاء (أو: الحلم - المنام - الافتراضي أو الخيالي، حسب اعتقادنا). مثل هذه المنامات أو الأحلام تتنشأ بواسطة الإغراق في الخيال، وبناء حالة افتراضية يتقمصها الشخصُ لفترة معينة من الزمن، وتكون في الغالب مصحوبةً بأحاسيس إيجابية تقلل التوتر والقلق. وقد دخل الرجل في مثل هذه الحالة، فبدخوله لحظة الإغراق في الخيال هربًا من واقع مهول تمنى أن ينقذه أحدهم منه، فتجسدت أمنيته (في شخص رجل وليّ) بلباسه الأبيض، ومظهره الوقور. ونحن نرجّح أن تكون حالة الرجل هنا، هي حالة حلم في يقظة، كونت بالنسبة إليه وسيلة دفاعية، أو وسيلة هروب من واقع قاسٍ مؤلم تحقَّقَ له بها إشباعُ رغبةٍ خيالية عنده، ولكنها قوية، جسدتها رغبته في النجاة. لقد طفا على السطح عنده في حالة حلم اليقظة، التي دخل فيها، اللاوعيُ الجمعي الشعبي، الذي يعتقد بكرامات الأولياء والصالحين، وقد تجسد هذا اللاوعي، وفي تلك اللحظة

تحديدًا، في شخصية الولي المنقذ، فظن أنه رآه، وأنه الذي أنقذه من الأسد.

ركّـزت هـذه المرويـة علـى ثيمتـين، تتعـالق فيهمـا الـدلالات الدينيـة والاجتماعية وتتداخل، هما:

ثيمة الصدقة وثيمة الأم.

وأما الثيمة الأولى، الصدقة، فهي دينية، ترتبط بالجزء الأول من المرويـة، عندما تصدقت الأم بلقمة، كانت ستضعها في فمها، على سائل جاءها مستطعمًا، وهذه الثيمة رسختها في الضمير الجمعي المسلم آيات كثيرة فـي القرآن الكريم، منهـا الآيـة الكريمـة: ﴿إِن تُبْدُواْ ٱلصَّدَقَٰتِ فَنِعِمَّا هِيَ ۖ وَإِن تُخْفُوهَا وَتُؤْتُوهَا ٱلْفُقَرَآءَ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۚ وَيُكَفِّرُ عَنكُم مِّن سَيِّـَٔاتِكُمْ ۗ وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾[٧٤] ؛ و"الصدقة تطفـئ نـار الخطيئـة كمـا تطفـئ المـاء النـار" كمـا فـي الحديث الشريف.

وقـد ورد فـي السـنة الشـريفة،-كـذلك - أن الله يـدفع بالصـدقة أنواعًـا مـن البلاء، كما في وصية يحيى عليه السلام لبني إسرائيل: " وآمركم بالصدقة فإن مثل ذلك رجل أسره العدو فأوثقوا يده إلـى عنقـه وقدموه ليضربوا عنقـه، فقـال: أنا أفتدي منكم بالقليل والكثير، ففدى نفسه". [٧٥]،

والثيمة الأخرى هي الأم، وهي الثيمة المحفزة في هذه المرويـة، فقد كانـت الأم فيها تنتظر ولدها، ثم يئست من رجوعه، لكن هذا الانتظـار كُسر بالتصدق بكسرة الخبز، ولم تكن تعـي أن هـذا التصـدق سينقذ ابنهـا، كمـا تـروي المرويـة. وفي لحظة التصدق تلك اجتمـع عنصـران محفزان، دفعـا بأحداث المنـام صُـعُدًا هما: الصدقة والأم، وهما في الثقافة الإسلامية موجودان بقوة. [٧٦]

هناك وشيجة قوية تربط بين المعتقد الديني، والمعتقد الثقافي المجتمعي فـي هذه المرويـة، أي: بين الصـدقة، بمفعولهـا الحاسم، ونتيجتهـا الحتميـة الإيجابيـة دينيًا، والأم التي يرى فيها المعتقد المجتمعي إنساناً ذا مسحة إلهية قدسية، وقـد جـاءت كذلك فـي حكايـة الرجـل مـع الأسـد، وباجتماعهمـا معًـا كـان التحفيـز فـي المروية نشطًا في جانبيه: جانب الأم، وجانب الابن، فـالأم أُثيبـت علـى تصـدقها، والابن نجا وعاد إلى أمه.

- الهوامش والمراجع

(١) في الحديث عن: الأخبار والنوادر والحكايات والأمثال والمسامرات وأنواع القصص المتقدمة كالمقامات وقصص الحيوان والقصص الخيالية والشعبية والمنامات والرحلات والسير.
(٢) سترد لفظة الرؤى في هذه الورقة بالتبادل مع لفظتي المنامات والأحلام، في التعبير عن المنام أو الحلم المروي على متلق، علماً بأن اللفظ الأصيل للحلم أو المنام هو " الرؤيا "، وهي من فعل رأى، أما لفظة حلم، فقد كانت مرتبطة في ذهن الكتاب الأوائل بتعبير " أضغاث أحلام"، فالحلم لا يكاد يظهر في الأدب العربي لمعنى إيجابي، وفي هذا المعنى، يناجي " ابن الوردي " ربه في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي في صدر ألفيته قائلاً:
يا مبشر الصالحين في المنام ويا منذر الطالحين في الأحلام
(٣) نصر أبو زيد، الرؤيا في النص السردي العربي حافز سردي أم وحدة دلالية؟، مجلة فصول، جزء ١٣، عدد ٣، ١٩٩٤.
(٤) انظر: مادتي: نام ورأى في لسان العرب.
(٥) ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، راجعه ونقحه يوسف الشيخ محمد، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٧.
(٦) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق، عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٠. المقابسة الثانية والثلاثون،.
(٧) انظر: علي زيعور، تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة، ط١، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٢٠٨.
(٨) انظر: الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ط٣، دار المشرق، بيروت ١٩٧٣.
(٩) عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، ص ١١ -١٤.
(١٠) ستيوارت هولرويد، عوالم الحلم، ترجمة ريما العيسى، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٢ص ٢٧.
(١١) نفسه ص ٢٨ – ٣٢.
(١٢) انظر، ص ١٢٧.
(١٣) السرد هو: "مجموع الكلام الذي يؤلف نصًا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارىء " انظر: شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨٧، ص ١٦. والسرد «مصطلح حديث للقص، لأنه يشتمل على قصد حدث أو أحداث أو خبر أو إخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال، والسرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وتؤدي إلى النص القصصي، والسرد موجود في كلّ نصّ قصصي حقيقي أو متخيل». انظر: عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريباً وترجمة، في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج ٢٨، ع ١، ٢٠٠٦. ومن ذلك، ما قاله بارت، في تحديده لمفهوم السرد، بأنه" يستغرق كل ما يمكن أن يؤدى قصّاً، وإن اختلفت الأداة وتنوعت بين لفظية أو مرئية، أو مسموعة، أو مشاهدة ... وهو نوع من السلوكات الإنسانية تتواصل بوساطتها الكائنات البشرية، وتنقل الرسائل والشيفرات فيما بينها، متخذة طرائق ووسائل متعددة " انظر: رولان بارت،طرائق التحليل السردي، ترجمة حسن بحراوي وآخرين، ط١، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٩.

(١٤) نصر حامد أبو زيد، الرؤيا في النص السردي العربي، حافز سردي أم وحدة دلالية؟، مجلة فصول ج١٣، ع ٣، ١٩٩٤.

(١٥) سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص١٩

(١٦) انظر: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، د.ت. ج٣، ص ٤٥٣، وانظر أيضًا: نصر أبو زيد، الرؤيا في النص السردي العربي.

(١٧) العجيب، هو: «عندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، فيتم خلق عوالم جديدة تقوم على "التخيل"، وذلك من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها، بخروجها عن عوالم التجربة الواقعية العادية». سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، ط١ ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص ٢٠٠، وانظر أيضًا: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ط١،ترجمة أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ٥٦، جدة، ١٩٨٦، ص١٩-٢٤.

(١٨) انظر: كيليطو ، الغائب ١١-١٤.

(١٩) انظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ، ص ١٠١.
لم أشر إلى شخصية الرسول الكريم، في معرض الحديث عن الشخصيات العجائبية، لأنه صلى الله عليه وسلم نبي، ولأنه قال: "من رآني في المنام، فقد رآني، لأن الشيطان لا يتمثل بي"، لذا، لم أشأ أن أخضع ظهوره (ﷺ) في الرؤى للمناقشة هنا.

(٢٠) ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل ، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ٢٠٠٥ ، ص ٦٠.

(٢١) يعرف النسق الثقافي بأنه: مواضعة اجتماعية، ودينية، وأخلاقية ... تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية التي يقبلها ضمنيًا المؤلف وجمهوره. والنسق الثقافي يتضمن وظيفة تحكمية في سلوك الأفراد، بحيث يكون الفرد محكوماً بالتصرف وفق ما يمليه عليه النسق الثقافي الذي يؤمن به، انظر: عبد الفتاح كيليطو، المقامات: السرد والأنساق الثقافية،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١، ص ٨.

(٢٢) جريدي المنصوري، الأحلام والتفكير الرمزي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ربيع الآخر ١٤٢٣هـ، ع١١، يونيو ٢٠٠٢، ص ٦٠.

(٢٣) أنّا ماري شيمل، أحلام الخليفة،الأحلام وتعبيرها في الثقافة الإسلامية، ترجمة حسام الدين بدر وآخرين، ط١، منشورات الجمل، برلين، ٢٠٠٥ ص ١٨.

(٢٤) نصر أبو زيد، الرؤيا في النص السردي.

(٢٥) مثل المعتضد، الذي لم يتعرض في خلافته لأحد منهم انظر: المحسن التنوخي، الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشالجي،دار صادر، بيروت، ١٩٧٨، ٢/ ٢٨٠ .

(٢٦) وهي الشخصية التي تتميز عن العادية بتميز أدائها الفعلي في النص، ويرى نبيل سليمان أن: "مقولة الفاعل أرحب من مقولة الشخصية أو البطل ، وإن كانت لا تلغيها". نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ٢٧٨، وانظر: تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ط١ منشورات الاختلاف، سلسلة اللغة الأخرى، المغرب، ٢٠٠٥، ص٧٥، وانظر أيضاً: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١،المركز الثقافي، بيروت،١٩٩٣، ص ٢٣.

(٢٧) وقد ورد ذلك في مروية: العلوية الزمنة في رواية ثانية لها في النشوار، عندما اختلط الأمر على هذه المرأة؛ إذ اعتقدت أن من جاءها أولاً – في منامها – هو علي ، ولكن يتبين لها أنه الرسول بعد أن يكشف لها عن شخصيته – النشوار ٢٦٦/٢، و١٦٠/٤-١٦١). وقد وردت شخصيته (ﷺ) في منامات رآها بعض أولي الأمر، يحثهم فيها على مساعدة بعض

من وقع في ضائقة مادية: منام المأمون والزيادي، ومنام العطار الذي وجهه فيه الرسول إلى علي بن عيسى انظر ملاحظة رقم: ٤٢.

(٢٨) حكاية المكدي البغدادي ، القاضي التنوخي، نشوار المحاضرة ، تحقيق عبود الشالجي، ط٢ دار صادر، بيروت، لبنان: ١٩٩٥ ، ٢٧٢/٨

(٢٩) مثل المعتضد، الذي رأى علياً في منامه وهو في السجن، فبشره بالخلافة، وهو الذي لقبه بالمعتضد، نشوار المحاضرة، ١١٩/٤، والتنوخي، والفرج بعد الشدة، ٢٠٩/٢.

(٣٠) المعتضد يرى في منامه عليا وهو يضع يده في دجلة فيجففها، ثم يسيل الماء فيها. انظر: رقم ٢٩ أعلاه.

(٣١) حكمت الدولُ الشيعية القوية العالمَ الإسلامي في القرن الرابع الهجري: فقد كانت مصر في يد الفاطميين، والعراق وبلاد العجم وخراسان في يد البويهيين، وكانت الشام في يد الحمدانيين

(٣٢) كما في منام: لم أمرضه فأسلو لا ولا كان مريضا، ففي هذا المنام أكثرُ من إشارة لأكثر من دلالة، أولها: منع الشيعة من النياحة على الحسين، وقد منعهم الحنابلة فعل ذلك.

(٣٣) انظر: ابن خلكان، وفيات الإعيان، تحقيق إحسان عباس، ط١ دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١، ٢/ ١٤٦، وانظر: محمد حسن عبد الله، كتاب الفرج بعد الشدة دراسة فنية، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٤، العدد ٢، سنة ١٩٨٣.

(٣٤) انظر التنوخي، نشوار المحاضرة، ٧٦/٦-٧٧.

(٣٥) قتله المقتدر وأحرق جثّته سنة ٣٠٩ هـ ، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، ، عدد الترجمة ، ١٨٩ ، ٨ /١١٢-١٣٥.

(٣٦) تؤسس نصوص الرؤية " العالمة" حول الحلاج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد في النص الشعبي أو الرؤية المسكوت عنها: فقد ورد في كتب التاريخ والتراجم ما يعكس رؤية الثقافة العالمة حول هذه الشخصية وموقفها منها من خلال نعت أخبارها بأنها ضروب من الهذيان انظر: ابن الخطيب، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، ط ١ دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٧٧، ١١٢/٨، و ابن خلكان، ووفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، ط١ دار الثقافة،بيروت، ١٩٧١، ١٤٠/٢-١٥٧.و٨/ ١١٢-١٣٥ ، وانظر :ضياء الكعبي السرد العربي القديم، ص ٢٦٥.

(٣٧) أنّا ماري شيمل، أحلام الخليفة، ص ٥٩. وربما كان سبب ذلك حس التنوخي (الأرستقراطي)، انظر: مي أحمد يوسف، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، للقاضي التنوخي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ١٧، العدد٢، ١٩٩٩، ص ص٩-٥٦.

(٣٨) ج ٥، ص ١٣٤ ــ ١٣٥.

(٣٩) نشوار المحاضرة ٢٧٢/٨. لم نعمد إلى تحليل هذا المنام ؛ لأنها وردت محللة في غير كتاب وبحث. انظر: سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت: ١٩٩٤،

ص ١٠٧. وقد رأى عدد من النقاد أن هذا المنام قد شكل النواة التي انطلق منها الروائي اللاتيني "باولو كويللو" في قصته "الكيميائي". انظر: ياسر منجي، خطوط نقدية حمراء، .alteculture.blogspot.com

(٤٠) نود أن ننوه، إلى أن هذه المنامات تتداخل فيها الدلالات الدينية والسياسية، وربما الاجتماعية، ووضعها تحت عنوان " الدينية لتسهُل دراستها من حيث المضمون والدلالة.

(٤١) نشوار المحاضرة ٢٣٨/٢، والفرج بعد الشدة ١٣٧/٢. التنوخي - في مرويته هذه - لا يأتي بسند استهلالي لها، سوى أنه قال: "حدثي والدي"، لقد حاول، في سياق إيراده لهذا

المنام، أن يأتي على ذكر تفصيلات دقيقة كثيرة فيه، ربما ليعوض خلو روايته من السند، وليؤكد الثقة به عند المتلقي.

(٤٢) أبو حسان الزيادي القاضي البغدادي،(١٦٠هـ - ٢٤٢هـ) كان أديباً فاضلاً نسابة جواداً كريما.ابن كثير، البداية والنهاية، ط٣، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج١٠/ سنة ٢٤٣هـ . وعن إسحاق الحربي، قال: حدثني أبو حسان الزيادي، أنه رأى ربّ العزة في المنام، فقال: رأيت نوراً عظيماً لا أحسن أصفه، ورأيت فيه رجلاً، خُيّل إلى أنه النبي (ﷺ)، كأنه يشفع إلى ربه في رجلٍ من أمته، وسمعت قائلاً يقول: ألم يكفك أني أنزل عليك في سورة الرعد : ﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو مَغْفِرَةٍ لِّلنَّاسِ عَلَىٰ ظُلْمِهِمْ﴾ [الرعد: ٦]، انظر شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء،تحقيق صالح السمر، ط١١، ٣٤٧/١١، وقد قال عنه: إنه من الطبقة الثانية عشرة من التابعين. له كتاب: عروة بن الزبير، وكتاب طبقات الشعراء، وكتاب الآباء والأمهات.

(٤٣) صحيح مسلم رقم ٢٣٦٦، وصحيح البخاري رقم: ٦٩٩٣.

(٤٤) انظر أخبار المأمون في: تاريخ الخلفاء للسيوطي، أحمد فريد رفاعي، عصر المأمون، ط٣، دار الكتب المصرية،القاهرة، ١٩٢٨، جزءان، وأحمد شلبي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ج٣، العصر العباسي الأول، ط١١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٦.

(٤٥) آثار ابن المقفع،رسالة الصحابة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥، ص٣٥٠، وانظر: مي أحمد يوسف، ملامح الفكر السياسي عند ابن المقفع من خلال آثاره، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٣٠، العدد ١، سنة ٢٠٠٣.

(٤٦) الراوي المفارق لمرويه: الذي لا علاقة بينه وبين الفعل الذي تُشكل منه الحكاية،والراوي المتماهي في مرويه: هو الذي يباشر الرواية بنفسه، ومن خلال منظوره الخاص لما جرى له، انظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية،بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١٠٦.

(٤٧) وزر للخليفة المقتدر والقاهر والمتقي، انظر: مسكويه، تجارب الأمم ط١١،باعتناء دي غويه، نشر مكتبة المثنى ببغداد عن نسخة مصورة عن طبعة ليدن، ١٨٧١ ، ١٥١/١، ٢٩٠، و الصابي، الوزراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٣٧٨، ٣٨٨، ٣٩٦.

(٤٨) مسكويه، تجارب الأمم،١/ ٢٨. وانظر: ضيف الله يحيى الزهراني، الوزير العباسي علي بن عيسى بن داود بن الجراح، إصلاحاته الاقتصادية والإدارية، سلسلة بحوث الدراسات الإسلامية رقم ٢٧، مكة المكرمة، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

(٤٩) نشوار المحاضرة ٢٣١/٢-٢٣٢.

(٥٠) وهو قبر الحسين؛ للنياحة عليه وقد حصل هذا المنع والتشدد فيه أيام الراضي بالله، ت ٣٢٣ هـ ابن كثير، البداية والنهاية، ١١/ ١٨١ - ١٨٢.

(٥١) سورة الأحزاب، آية ٣٣.

(٥٢) لقد أشارت كتب التراجم وكتب التاريخ إلى ذلك، وقالوا: إن الابن كان متشيعاً أكثر من والده، انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، د.ت. ج٧، ص: ١٩٢-١١٧. والخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج٣، ص ١٥٦.وابن خلكان، وفيات الأعيان، ١٥٤/٤.ومحسن الأمين العاملي، أعيان الشيعة،

(٥٣) نشوار المحاضرة ٢/ ٢٣١ – ٢٣٢.

(٥٤) وقد كنا أشرنا إلى بعض ذلك أعلاه ، انظر ص ١٣٩.

(٥٥) من الجدير ذكره هنا، أن التنوخي يورد عبارة، لها أهميتها التاريخية، لأنها تحمل في طياتها اتهاماً للسلطة بقمع الشيعة وملاحقتهم.

ينقل مؤلف النشوار قولاً للبربهاري ، زعيم الحنابلة آنذاك بعد خبر منام العجوز مباشرة ،يقول فيه: " بلغني أن نائحة يُقال لها خلب تنوح، اطلبوها فاقتلوها" نشوار المحاضرة ٢٣٣/٢.

(٥٦) انظر: نشوار المحاضرة ٧٦/٦ قتل المقتدر الحسين بن منصور الحلاج وأحرق جثته سنة ٣٠٩هـ، انظر رقم ٣٥ أعلاه، وانظر أخباره: ابن الطقطقى، الفخري في الآداب السلطانية، مراجعة علي الجارم وآخر، ط٢، مطبعة المعارف بمصر، ١٩٣٨، ص ٢٢٩، الوفيات، ترجمة رقم ١٨٩، ١٤٠/٢.

(٥٧) من المعروف عن التنوخي أنه كان معتزلياً متكلماً، فلم تكن مثل تلك الادعاءات لتقنعه، أو لتجعله يؤمن بها.

(٥٨) نشوار المحاضرة ١١٩/٤، الفرج بعد الشدة ٢١٠/٢. وقد رأى الرؤيا ذاتها القادر بالله، وفيها يبشره الإمامُ بالخلافة، ويُتبع البشرى بوصيةٍ، كتلك التى وصى بها المعتضد، قائلاً: " فأحسن إلى ولدي وشيعتي" ، نشوار المحاضرة ٢٨٠/٧.

(٥٩) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، كانون الأول، ١٩٩٨، ص ١٧٧

(٦٠) أنّا ماري شيمل، أحلام الخليفة، ص ٣٨٣.

(٦١) محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس، ط١، دار سواس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص ١١٩.

(٦٢) وقد وضحنا فاعليته في ص: ١٤٦.

(٦٣) نشوار المحاضرة ١٢٥/٤-١٢٦ .

(٦٤) كان يُعرف عن المعتضد أنه شديد البطش وسريع إلى سفك دماء من يهدد الأمن والاستقرار، ويبدو أن التنوخي كان معجباً بشخصية هذا الخليفة، الذي رأى فيه نموذجاً يستحق التخليد ، فقد أورد في النشوار ٢٧ مروية عنه وفي الفرج عدداً آخر منها .

(٦٥) جمهرة خطب العرب ٢٥٣/٢-٢٥٤.

(٦٦) سورة يوسف، آية ٥٣.

(٦٧) نشوار المحاضرة ١٢٤/٥-١٢٨

(٦٨) يُنظر: أبو الفرج الإصفهاني، الإماء الشواعر، تحقيق نوري حمودي القيسي وآخر، ط١، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨١، وعبد النور جبور، الجواري، سلسلة اقرأ٦٠، دار المعارف، مصر، ١٩٤٧.

(٦٩) تعد مسرحية (الملك أوديب) للمسرحي الاغريقي سوفوكليس تحفة فريدة في الأدب العالمي، وربما تكون أهم مسرحية وصلت إلينا من التراجيديات الإغريقية. وصفها أرسطو بأنها بلغت حد الكمال. وكانت قد عرضت أول مرة عام ٤٢٥ قبل الميلاد، وكانت أثينا قد عانت من الطاعون قبل ذلك التاريخ بسنوات.

تدور أحداث المسرحية في مدينة طيبة التي دمرتها كارثة مشابهة. يناشد أهالي المدينة الملك أوديب أن يعمل لإنقاذ مدينتهم من وباء الطاعون. ويكلف أوديب أخ زوجته كريون بالتوجه إلى المعبد لمعرفة نبوءة الإله أبولو. ويبلغ الملك أوديب أن الكارثة ستستمر إلى أن يقبض على قاتل الملك السابق ويقدم للمحاكمة. ويعلن أوديب انه لن يهدأ له بال حتى يقبض على القاتل الشرير ويعاقبه، غير مدرك أنه هو القاتل نفسه. ويطالب العراف تايريسيوس بأن يكشف عما يعرفه من أمر ما تواجهه المدينة. فيرفض العراف. ويستشيط أوديب غضبًا. ويتهم العراف بأنه متآمر مع كريون لإزالته من الحكم. ويعلن تايريسيوس أن أوديب سيصاب بالهلع عندما يكتشف حقيقة أبيه وزوجته. وتحاول جوكاستا، زوجة أوديب، أن تخفف عن زوجها بأن تقول له إن النبوءات لا أساس لها. وتقص عليه أن نبوءةً ظهرت في الماضي البعيد بأن ابنها سيقتل أباه ويتزوجها. وقالت إنها صرفت هذا الابن بأن طلبت

من أحد الخدم القضاء عليه منعاً لتحقق النبوءة. وتحاول طمأنته بأن النبوءة لم يتحقق منها شيء. ولا تدرك جوكاستا أنها فتحت بذلك باباً للحقيقة الرهيبة. يقول أوديب إنه كان يظن أنه ابن بوليبوبس وميروبي إلى أن أبلغه أحد السكارى أنه ابن أناس آخرين. فتوجه إلى معبد دلفي ليعرف حقيقة أبيه وأمه. ولكنه لم يتمكن من ذلك، ولكنه عرف أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه. فأصيب بالهلع فيمم وجهه شطر كورينث. وعلى الطريق حدثت مواجهة مع رجل فقتله دون أن يعلم من هو.وشيئاً فشيئاً تتكشف الحقيقة. ويستدعى الخادم الذي طلبت منه جوكاستا أن يقتل ابنها. ويعترف الخادم في آخر الأمر بأنه لم يقتله عطفاً عليه وانه أعطاه لرجل في منطقة نائية. ويكتشف أوديب الحقيقة الرهيبة بأنه كان هو ذلك الصبي وبأنه قاتل أبيه وزوج أمه. فما كان منه إلا أنْ فقأ عينيه لئلا يتمكن من رؤية أبيه في العالم الآخر.
انظر: سوفوكليس، الملك أوديب، ترجمة حرب محمد شاهين، نشر المترجم، دمشق، ١٩٩٤.

(٧٠) روى البخاري رحمه الله عن سمرة بنت جندب رضي الله عنها، " قال لنا النبي صلى الله عليه وسلم، ذات غداة: إنه أتاني الليلة آتيان، وإنهما قالا لي: انطلق، وإني انطلقت معهما، ....، فانطلقنا فأتينا على مثل التنور، فأحسب أنه قال: فإذا فيه لغط وأصوات، اطلعنا فيه فإذا فيه رجال ونساء عراة، وإذا هم يأتيهم لهب من أسفل منهم، فإذا أتاهم ذلك اللهب ضوضئوا. قلت: ما هؤلاء؟ قال لي: انطلق انطلق، ...، إلى أن قال: فإني رأيت الليلة عجبًا! فما هذا الذي رأيت؟ قالا لي: أما إنا سنخبرك: إلى أن قال: وأما الرجال والنساء العراة الذين في مثل التنور فإنهم الزناة والزواني".

(٧١) ورد في كتابَيْ نشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة عدد من القصص والأخبار من هذا النوع، دون أن يرفقها التنوخي بأي تعليق يُظهر ما تقوم عليه من تناقض أو مخالفة، مع أنه كان فقيهاً يبحث في الحلال والحرام، ويبدو أنه لم يعمد إلى إصدار الأحكام؛ لأنه كان في مهمة (سردية) أكثر منها فقهية.انظر: محمد حسن عبد الله، كتاب الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، دراسة فنية تحليلية، عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٨٣.

(٧٢) نشوار المحاضرة ٢/والفرج بعد الشدة ، الجزء الثاني، الباب السادس.

(٧٣) حلم اليقظة هو حلم تعويضي بسبب عجز الإنسان عن تنفيذ ما يريد فى الواقع ... سواء أكان ما يريده مفيداً أو غير مفيد. المهم أن حلم اليقظة حلم ينسجه الخيال ويحوله الذهن إلى صور يسبح فيها الحالم ويشعر بعدها بإرضاء نفسه.
انظر: يوسف ميخائيل سعد، أحلام اليقظة، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٠، ص:
وانظر: فريدريش فون در لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٧٩-٨٢.

(٧٤) سورة البقرة، آية ٢٧١.

(٧٥) مسند الإمام أحمد، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٤هـ ، ١٩٩٣، مسألة ١٧٣٤٤.

(٧٦) وقد ورد في الحديث الشريف: " جاء إلى النبي ﷺ، رجل يستشيره في الغزو، فقال له (ﷺ): ألك والدة؟ فقال: " نعم "، فقال: فالزمها، فإن الجنة تحت أقدامها. تاريخ بغداد ، ٣/٥.

(٧٧) مرة أخرى، تظهر المرأة، في هذه المروية، ولكن على شكل أم، تحوطها هالة من التقديس، وقد نُزهت عن التدنيس، وصورتها هنا جاءت لتصادق على ما أوردناه أعلاه، وهو: أن المرأة ترد في إطار إيجابي إذا كانت أمًا أو عجوزًا.

الفصل الخامس

"السقطـة"

عامل توليد الضحك

في نادرة الأدب العباسي

" السقطـة "

عامل توليد الضحك في

نادرة الأدب العباسي

المقدمة:

تحتشد في كتب الأدب العربي القديم، وبخاصة المجاميع الأدبية، وحدات تتـراوح طـولاً وقصـرًا، تبعـث فـي نفـوس قارئيهـا الانتعـاش، وشـعورًا بالارتياح،ودهشة ممتعة تؤدي إلى الضحك، وهذه الوحدات هي: النوادر[١]،

ومما لاشك فيه، أن النادرة العربية كانت بمثابة (الملح)، الذي أضفى على مـادة المجـاميع الأدبيـة تلك نكهـة خاصـة، لهـا لـذة من نـوع مميـز. ولقد وعـى الكاتب العربي القديم هذه (النكهة) تمامًا، وهداه وعيه هذا إلى أن يضمن كتبه مجموعة كبيرة منها ؛لتغدو أكثر انتشارًا بين النـاس، الذين كان معظمهم يميل إلـى التخفف من ثقل المـادة فـي الكتـاب المقروء، كما يقول الجـاحظ في غير موضع. لا أريد في هذا المقام أن أسرد عناوين كتب التراث التي تغلب عليها النـادرة فـي معظم مادتها، أو تلك التـي لونت مادتها (الثقيلـة) بـألوان فكهة من النوادر الخفيفة فهذا ليس هدفنا هنا. ولكننا سنحاول الكشف عن عوامل " توليد الفكاهة والضحك" في النادرة العربية تلك، وبخاصـة إذا عرفنـا أن الضـحك فـي معظمهـا يتولـد عـن (السقطة) [٢]، التـي هـي: " قـوة التعـارض بـين المسـتوى المتوقع الحصول والمستوى الذي حصل فعلاً. معنى ذلك: أنـه فـي نقطـة معينـة، عندما يتوقع المرء استمرارًا منطقيًا في مستوى معين مطروح يظهر عنصر غير ملائم من المستوى الآخر، مـع أنـه عنصـر يمكن أن يكون منطقياً جداً، عكس خلفيتـه فـي المستوى الآخر[٣]"، وهذا التنـاقض أو التعـارض هو مفتـاح الروح الفكاهية في تلك النوادر كما سنرى.

ومع ضخامة حجم المـادة الهزلية فـي كتـب الأدب العربـي القديم، فإنهـا لـم تحظ بالعناية الكافية من البـاحثين القدماء قديماً وحديثاً، باستثناء عدد قليل من البـاحثين العـرب المعاصـرين، الـذين حـاولوا فـي دراسـاتهم حـول موضـوع الضـحك، الوقوف علـى هذه الظـاهرة، وعلـى الفكاهـة بعامـة، وظـواهر الـهزل العربـي بخاصـة [٤]، إلا ان هذه الدراسات تتنـاول هذا الموضـوع دون الـدخول إلى تفصيلاته ودقائقه. وينسحب هذا الأمر – كذلك – على بعض البـاحثين من المستشـرقين الـذين لا تكـاد تخـرج دراسـاتهم حـول هذا الموضـوع عـن الـدائرة نفسها، إذ تعرضوا في دراساتهم تلك إلى بعض نواحي الهزل في الأدب العربي

ومزاياه، وهي – في ذلك – لا تعدو أن تكون دراسات وصفية تاريخية[٥].

النادرة بين الإضحاك وعدمه:

تزخر كتب التراث بكثير من الأدب الهازل، ذي المضامين المختلفة: الثقافية والعلمية والدينية واللغوية. ولقد أضحك هذا الأدب الكثيرين عبر القرون والسنين، ولا يزال يضحك الكثيرين من قراء هذا الأدب في عصرنا الحديث، ربما بالقدر نفسه الذي أضحك فيه قارىء المادة نفسها في تلك العصور، إلاّ أن هناك حالات يستعصي فيها على القارىء في العصر الحديث أن يتجاوب مع الهزل في أدب العصور القديمة، وذلك لعوامل عدة، منها:

- أن بعض المعاني الفكاهية في الأدب العربي القديم نشأت في بيئة مختلفة تمامًا عن بيئاتنا المعاصرة – أي: في عصرنا الحديث، بل إنها تبدو غريبة عن تجاربنا ومشاعرنا.
- أن عاملي الزمان والمكان ينأيان بها بعيدًا، حتى غدت هذه المادة غريبة عنا تمامًا.
- يضاف إلى ذلك أن بعض الموضوعات التي اضحكت القدماء لم تعد تُطرق اليوم، لا من قريب ولا من بعيد، وربما للأسباب المتقدمة جميعًا.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن المادة الهزلية في تلك الكتب كانت تُروى بواسطة تراكيب وصياغات معلومة معتادة، وهي وإن دمجت فيها بعض العناصر المنطقية بأخرى، فإنها تقوم في أساسهاعلى مفاهيم أَلِفها السامع، أو تعوّدها القارىء، " الذي يستحضر مواقفه ودوافعه ودواعيه الخاصة اتجاه النكتة، ملوِّناً استجابته وفقًا لها" [٦]، وبناء عليه، فإن مفاهيم مجتمع ما، وكذلك أخلاقه وميوله هي التي تحدد نوع المادة المروية: مضحكة أو غير مضحكة. ولهذا فلن يكون من المجدي ، إذن، أن نحدد نحن، في زماننا هذا، وبيئاتنا الحالية، نجاح المواد الهزلية القديمة في إثارتها للضحك أو عدم إثارتها له، ولهذا كله "علينا أن نحذر كل الحذر من الانقياد وراء المقاييس السائدة في عصرنا والمفاهيم الذوقية الحديثة: أصيلة كانت أم دخيلة، صريحة أم كاذبة. لا عيب في استعمال مثل هذه المقاييس؛ لنقف على آداب عصرنا، وإنما العيب الكبير هو في تطبيقها على الظواهر الأدبية في القرون الوسطى" [٧] ولهذا الأمر، لن نتطرق إلى ذلك في هذه الدراسة؛ لأن "الشكل اللغوي والأحوال الاجتماعية والمعرفة الدينية، التي يفترض وجودها مسبقًا، يجب أن تدرس وتفهم؛ من أجل فهم تلك النوادر، لإعادة خلق جو واقعي حقيقي وهو أمر جوهري من أجل عملية الفهم تلك"[٨]. ومع هذا، فإننا سنعمد فيما يلي إلى توضيح العامل الأساسي الذي يولد الضحك في نوادر تلك الفترة، وهي – أي

النوادر – وإن كانت لا تبعث الضحك فينا، فيكفي أنها كانت مصدر استرخاء ودهشة وسرور لأناس تلك الأعصر.

الضحك، كيف يولّد؟

كثيراً ما يعتري الإنسان حزن عميق فيبكي، أو شعور بالارتياح والسرور فيضحك. وربما رأينا إنسانًا يبكي، لكن سرعان ما يتحول بكاؤه ذاك إلى ضحك صاخب، وإذا ما رأيت شيئًا من هذا يحدث، فلا تتسرع بإطلاق حكمك على هذا الإنسان بالجنون أو الخبل. تريث تجد أن شيئًا ما قطع عليه حزنه وحوّله إلى ضحك مفاجيء. ستجد أن أمرًا غير مالوف، أو أمرًا غير متوقع الحدوث قد وقع. فلما رأى هذا الإنسانُ –الباكي الضاحك- رجلاً متزنًا يسير أمامه ... وفجأة ينزلق ويقع أرضًا، ويسيل الدم من وجهه ضحك. ومع أن الوقوع نفسه أمر يثير الأسف والتعاطف، إلاّ أن ردة الفعل الأولى لمرأى مثل هذا الحادث هو (الانفجار) في الضحك، " فنحن نضحك مما يؤلم كما نضحك مما يفرح. نضحك من المتناقض المفاجيء، ونضحك من كل ما يخفف الكبت والضغط والحرمان" [٩] لقد كان انزلاق ذلك الرجل ووقوعه المفاجئان سبب ضحك ذلك الحزين[١٠]. وهذا التغير المفاجيء من الحزن الشديد إلى الضحك الصاخب ناتج عن الانحراف المفاجيء في خط سير الأمور (الرتيبة) عنده، الذي وضعه أمام هوة كبيرة: لقد أخرجته المفاجأة – والدهشة الناجمة عنها – عن الرتابة، وأدخلته في حالة نفسية جديدة تختلف عن حالته النفسية الأولى، وهي حالة الحزن. أو فلنقل: لقد أخرجته المفاجأة إلى خطٍّ غير متوقع، وهو: خط يتعارض بشدة مع الخط الرتيب الذي كان قد أَلِفه حتى تلك اللحظة، "إذ عندما يطرأ ما يناقض ما ألفناه واعتدناه، فإننا ندرك حالاً، وبصورة فجائية، التناقض القائم بين الفكرة أو الصورة الذهنية للأشياء، والواقع، فنتخلّى- ولو إلى حين- عن نظرتنا التقليدية للأمور، وننسى منطق الأشياء، فنضحك ونُسرُّ، حتى لو كان هذا التناقض في الحالات الطبيعية مصدرحزن أو أسى أو عطف" [١١].

لا شك، إذن، أن الضحك الذي (تفجّر) فجأة عند هذا الإنسان الباكي الضاحك كان سببه الشعور بالراحة والتراخي الذي كان يتوق إليه وهو حزين كئيب. ولقد كان ضحكه ذاك بمثابة محاولة لتحويل الألم عنده والكبت إلى نوع من التعبير، الذي يخفف وطأة التعاسة التي يحس بها . وعلى هذا يمكن أن تفسر الفكاهة على أنها من قبيل التمني الواعي، أو كما ذهب إليه علماء النفس، " أنها تقوم في حياتنا النفسية بدور أو وظيفة تشبه إلى حد ما وظيفة اللاشعور" [١٢]، على نحو ما يتبدى في الأحلام مثلاً [١٣]، بفارق أنها قابلة للضبط وخاضعة للإرادة.

نظريات "الضحك" الحديثة:

استقطبت ظاهرة الضحك عدداً من الفلاسفة[١٤] والنفسيين في العصر الحديث، إلى جانب الأطباء،[١٥] الذين حاولوا في مؤلفاتهم استكناه هذه الظاهرة وتعليل حدوثها، فكثرت –تبعًا لذلك- النظريات حولها، وتعددت وتشعبت منذ بدء القرن العشرين حتى الآن.

ومن المنُظّرين المحدثين في موضوع الضحك:

١- **هنري بيرجسون، Henry Bergson** في كتابه **Le Rire** (الضحك) [١٦]
وهو من أوائل العلماء الذين حللوا ظاهرة الضحك، وتتبعوا أسباب هذه الظاهرة. ولقد أعادها هذا الفيلسوف إلى التصلب والآلية وعدم الحركة،[١٧] فالحياة بالنسبة إليه لينة مرنة، والمضحك الفكاهي صلب متكرر، وعندما يبعث بهما –آليًّا- نحصل على موضوع فكه ضاحك. وحتى في معالجته للنكتة اللفظية. يطبق بيرجسون المقولة نفسها، ويرى في هذا التطبيق أن التزمت –في أساسه- ليس إلاّ لونًا من ادعاء التفوق على الطبيعة، [١٨] وعلى هذا فإن الفكاهة عنده تنجم عن عملية الالتصاق والتقارب بين ما يسميه بالشيء الحي **Le vevant**، وما يسميه بالشيء الميكانيكي[١٩].

٢- **شابيرو Chapiro** في كتابه: الوهم الكوميدي **Le‘ illusion comedie**. يسير (شابيرو) في نظريته على خطى (دوجا) **L. Dougas** في نظريته: الواقع واللاواقع. وهو يرى أن "الاستحالة التي تكمن في صميم الشيء المضحك هي عبارة عن مفارقة حسية عيانية ظاهرة ... ولكن لما لم يكن للمحال أي موضع في صميم شعورنا بالواقع، فإنه ما يكاد المحال يدرك حتى يبادر الشعور إلى طرده؛ لأنه يرى فيه علامة على اللاواقعية أو اللاوجود. وإذن، فالضحك إنما ينشأ حينما ينفذ التناقض إلى صميم شعورنا فنقع ضحية لذلك الوهم الكوميدي" [٢٠]

٣- **سولينيه Saulnier في كتابه: Le Sens du Comique** جوهر الكوميديا. يقرر هذا الباحث أن الضحك هو انتقال من الجدي إلى غير الجدي أو: هو تذبذب للعقل بين الواقعي واللاواقعي. ومعنى هذا: أنه لا يمكن أن يكون الموقف مضحكاً إلاّ إذا أحدث لدى العقل ضرباً من التذبذب أو التأرجح أو الانتقال بين هذين القطبين المتنافرين المتعارضين.

فالمعيار الذي يقترحه هذا الباحث لتمييز الفكاهة هو: تذبذب الفكر بين

الواقعي المدرك واللاواقعي المستحيل[٢١].

٤- **شارل لالو Charles Lalo** في كتابه: **Esthatique du Rire** " جمالية الضحك" . يقرر عالم الجمال (لالو) أن كل ما من شأنه أن ينحرف بأية قيمة كبرى من القيم نحو قيمة أخرى أصغر، أو نحو حالة انعدام للقيمة لا بد من أن يولد لدينا استجابة الضحك. فالموقف الجدي الذي لا يلبث أن يتكشف عن موقف تافه عديم الأهمية يستثير لدينا الضحك. ويرى "أن الضحك ينشأ عن عملية هبوط القيمة **Devaluation** تعبر عن انتقال مفاجىء من نغمة عليا إلى نغمة دنيا" [٢٢]

٥- **شوبنهور Schopenhauer**، علل الضحك بقوله: "إنه مجرد تعبير عن إدراكنا المفاجىء لضرب من التنافر بين مفهوم عقلي تصورناه من قبل، وبين بعض الموضوعات الحقيقية التي تكشف عنها الواقع أمامنا على حين فجأة" [٢٣]

٦- **ليبس،** Theodor Lipps في كتابه: **Komik und Humor** ، (الهزل والفكاهة)، يقول:في معرض تعريفه للضحك: إنه "عملية ربط تتم بين تصورين، أحدهما: هام عظيم القيمة، والآخر تافه ضئيل الشأن. والموقف الهزلي إنما ينشأ حينما يتحقق المرء من وجود ضرب من التباين (**contrast**) بين التصورين، أو: حينما ينتقل الفكر من إدراك الشيء العظيم الهام إلى إدراك الشيء الصغير التافه أو العكس" [٢٤].

٧- **هربرت سبنسر Herbert Spencer** في مقالته: **The Physiology of Laughter** (فسيولوجية الضحك)[٢٥].

ذهب سبنسر – في مقالته – إلى أن في السرور طابعًا ديناميكيًا يجعل منه طاقة زائدة لا بد من أن تلتمس لها بعض المنافذ ... والطاقة الفائضة التي تتولد عن حالة السرور أو الانشراح لا بد من أن تجد لها منفذًا خلال تلك الظاهرة الصوتية التنفسية التي نسميها باسم الضحك. وهو يرى – كذلك – أنه عندما ينتقل الوعي من أشياء عظيمة إلى أشياء صغيرة فإن قوة العصب المحرر تنهك نفسها في حركة الضحك العضلية، وهي ما يعرف عنه بنظرية (فائض الطاقة)، أو إطلاق الطاقة، وهي التي تؤدي في النهاية إلى الانشراح العام.

٨- **آرثر كوستلر Arthur Koestler** في كتابه: **The Act of creation** (عملية الخلق).

يلاحظ "كوستلر " في بحثه هذا أن حالة التوتر في الموقف الهزلي عادة

تظل تتصاعد حتى تنفرج فجأة عن طريق الانفجار، مصحوبة بالضحك بصفة عامة، ولهذا فقد صاغ "كوستلر" لفظ (الترابط الثنائي **bisociation** (لقوالب التفكير وقوالب السلوك، أي: اقتران عنصرين في وقت واحد لا يتواجدان عادة معًا، وذلك لأنهما بصفة عامة ينتميان إلى نموذجين مختلفين من التفكير[٢٦].

٩- **سيجموند فرويد Segmund Freud** في كتابه:

Jokes and their Relation to the unconscious الفكاهات وعلاقاتها باللاشعور).

لهذا العالم آراء كثيرة وقيّمة حول الفكاهة والضحك، وبخاصة اللفظية منها. وأما آراؤه التي تهمنا في هذا الإطار فهي ما ذكره من أمر العلاقة بين الفكاهة والقوة والعدوان، وهي: أن حالة المتعة الناجمة عن حل أحد الألغاز، أو فهم ما يكتنف النكتة من غموض ترجع إلى ما يمنحه ذلك للمستمع من إحساس بالقوة والغلبة [٢٧] وما يتبع ذلك من شعور بالارتياح الناجم عما يسمى بالشماتة (**Schadenfreude**) (بالألمانية).

اتفاق نظريات " الضحك " في الجوهر:

لا نعدو الصواب – في هذا المقام – إذا قلنا: إن معظم النظريات التي استعرضناها فيما مضى تلتقي عند نقطة واحدة، وهي: أن الموقف الفكاهي ينطوي على عنصر (المفاجأة) أو (عدم التوقع)، أو التناقض. أو، كما قال أحدهم: الاستحالة أو الانحراف عن المنطق. ونحن نجد صدى هذه الآراء عند العقاد، الذي عرّف الضحك بأنه: "مقارنة سريعة مفاجئة بين حالة تراها وحالة تتخيلها: حالة كائنة وأخرى واجبة، حالة صحيحة وحالة كاذبة مدعاة" [٢٨]

ولقد جمع أنيس فريحة النظريات المتقدمة جميعاً في أربع، هي:

١- نظرية التناقض أو المتناقض. وهي التي تكاد تتفرع عنها النظريات الأخرى.
٢- نظرية الغلبة والظفر، وتدخل فيها نظرية القوة والعدوان وما ينبثق عن الشعور بالغلبة من شعور بالشماتة مما يلحق بالآخرين من أمور مزعجة. ولقد تطرق "فرويد" لهذه النظرية في معرض تعليله وتحليله لظاهرة الضحك.
٣- نظرية الترقب الخائب. يقول أنيس فريحة عنها: "إنها لا تختلف في جوهرها عن نظرية التناقض إلاّ في المصطلح، وهي: - كما يقول أيضًا-

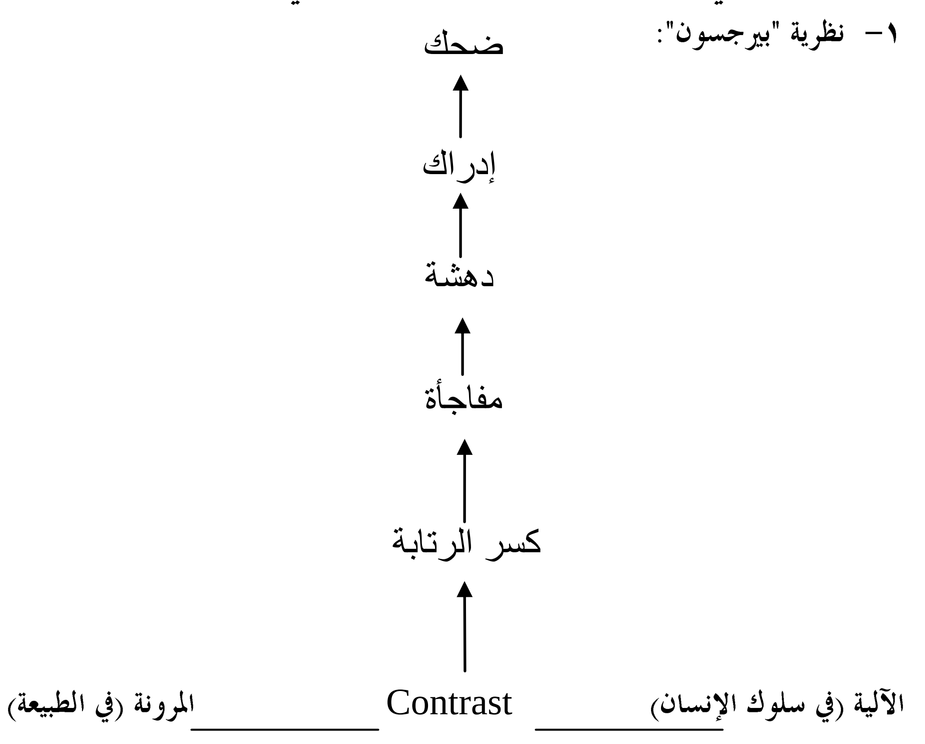
"الشعور أننا أمام هوّة، أمام انحراف مفاجىء عن الطريق المألوف ورتابته" .[٢٩]

٤- نظرية الانهزام أو الانعتاق من كبت أو ضغط، وهي نفسها النظرية التي أطلقها سبنسر في كتابه "فسيولوجية الضحك".

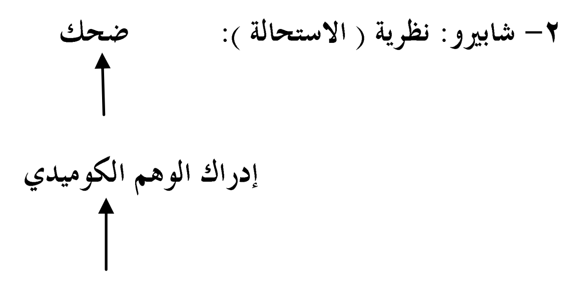
وهذه النظريات تنطلق في مجموعها من فكرة عنف التناقض بين مستوى متوقع الحصول، وآخر قد حصل فعلاً. وحتى نظرية "بيرجسون" في الآلية والجمود لا تخرج عن هذا الإطار، كما سنرى في التخطيط التالي:

عامل الضحك في المادة الهزلية يتحرك كالتالي:

١- نظرية "بيرجسون":

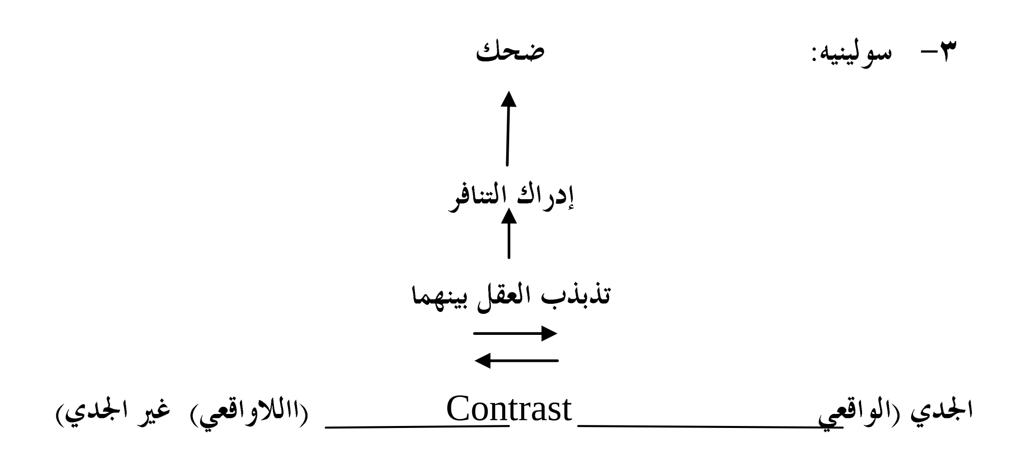


٢- شابيرو: نظرية (الاستحالة):

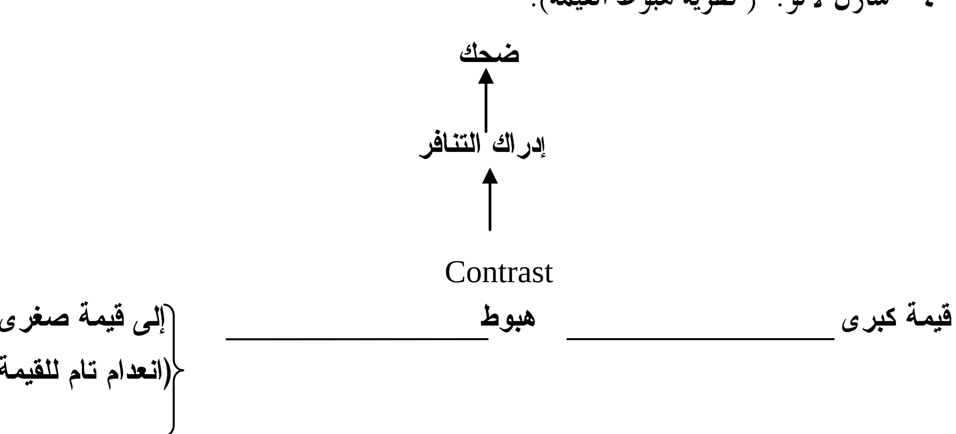




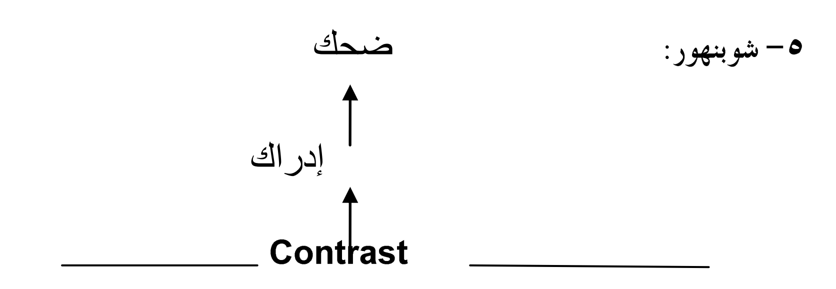
٣- سولينيه:

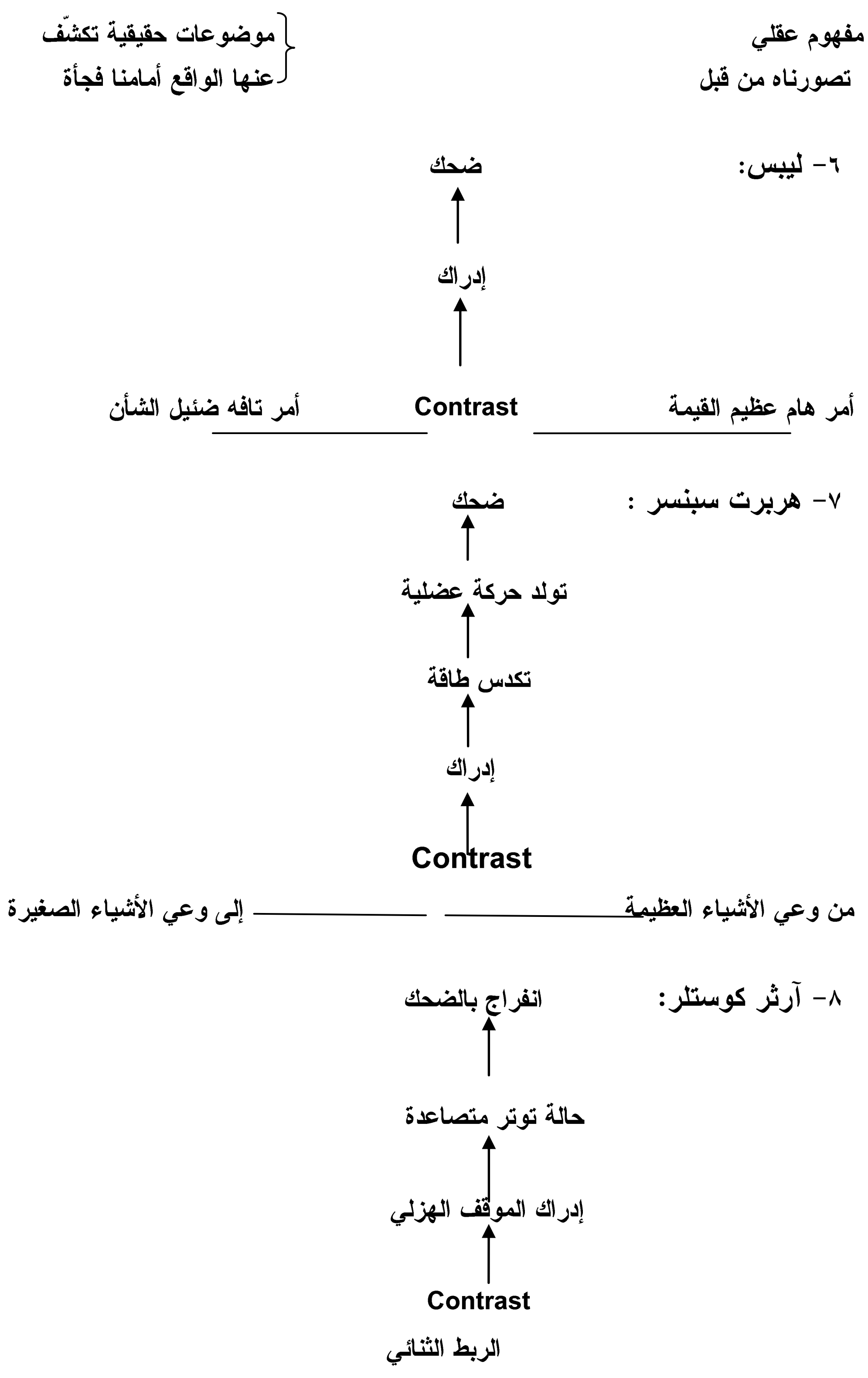


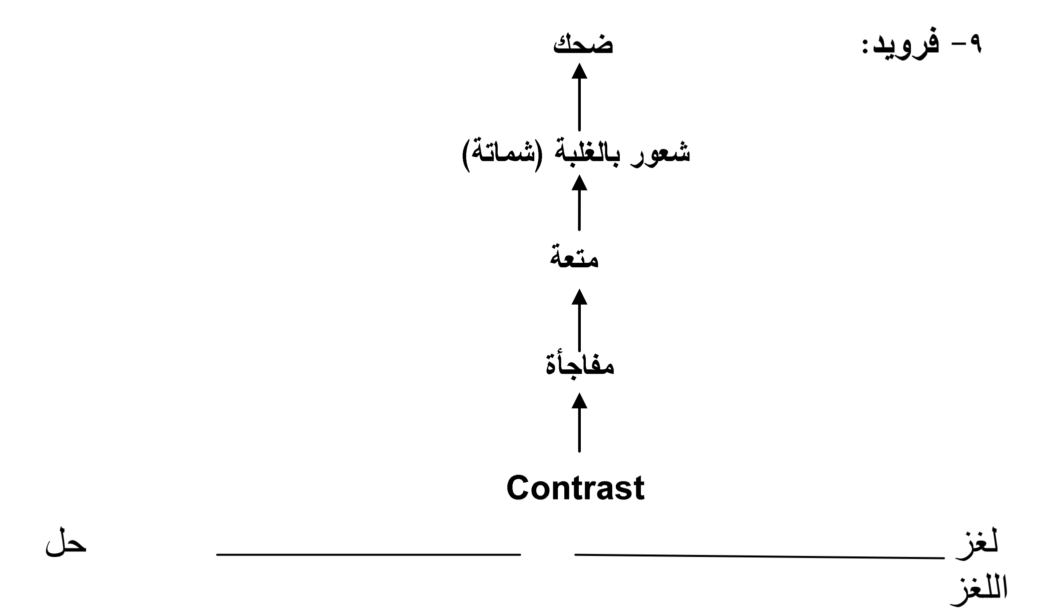
٤- شارل لالو: (نظرية هبوط القيمة):



٥- شوبنهور:




مفهوم عقلي
تصورناه من قبل
موضوعات حقيقية تكشّف
عنها الواقع أمامنا فجأة
٦- ليبس:
ضحك
إدراك
أمر هام عظيم القيمة
Contrast
أمر تافه ضئيل الشأن
٧- هربرت سبنسر :
ضحك
تولد حركة عضلية
تكدس طاقة
إدراك
Contrast
من وعي الأشياء العظيمة
إلى وعي الأشياء الصغيرة
٨- آرثر كوستلر:
انفراج بالضحك
حالة توتر متصاعدة
إدراك الموقف الهزلي
Contrast
الربط الثنائي



تطبيق على ثلاث نوادر:

أشرنا، فيما مرّ، إلى أن عامل توليد الضحك الرئيسي في النادرة العربية القديمة[٣٠]، هو: السقطة، أو: قوة التعارض بين مستويين: مستوى متوقع الحصول، وآخر غير متوقع. وهذا التعارض بعينه هو مفتاح الفكاهة في معظم تلك المادة الهزلية. وفي الصفحات التالية سنتناول ثلاث نوادر لتوضيح هذه المقولة، من خلال توضيح هذه المستويات في كلٍّ منها، وتطبيق هذه النظريات، وسيقتصر التطبيق التفصيلي لها على النادرة الأولى فقط.

النادرة الأولى: أبو دلامة والمنصور[٣١]:

تقول النادرة: توفي لأبي جعفر المنصور ابنةُ عم، فحضر جنازتها، وجلس لدفنها، وهو متألم لفقدها كئيب عليها. فأقبل أبو دلامة، وجلس قريباً منه. فقال له المنصور: ويحكَ! ما أعدَدْتَ لهذا المكان – وأشار إلى القبر – فقال: ابنةَ عمِّ أمير المؤمنين. فضحك المنصور حتى استلقى، ثم قال: ويحك، فضحتنا بين الناس.

كثير من الدراسات التي تعرّض أصحابها فيها إلى الضحك وعوامله –

مما أشرنا إليه – تميل إلى تعريف الضحك على أنه ضرب من المفارقة والانحراف عن المنطق، والاختلال في القياس، بل هو تحول من الجدي إلى غير الجدي. ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إن معظم نوادر الأدب العربي القديم – وبخاصة في العصر العباسي – هو من هذا القبيل، خصوصًا إذا عرفنا أن هذا العصر كان تربة خصبة لمثل هذه المادة الهزلية (٣٢)، حتى في أعنف صورها هزلاً. فالأجواء الاجتماعية والثقافية، وما إلى ذلك من مهيئات، قد عملت على ظهور النادرة وانتشارها، وعلى ظهور أسماء بعينها حيكت حولها النوادر والحكايات المرحة، التي ربما لم تكن قد وقعت بالفعل، وإنما نسبت إلى تلك الأسماء لما عرف عن أصحابها من مرح وفكاهة. والنادرة التي بين أيدينا: " المنصور وأبو دلامة" نموذج، صادق لنادرة العصر العباسي، التي تعتمد في أساسها على التلاعب بالمستويات المنطقية وتداخلها، إلى جانب المفاجأة بإدخال عنصر غير متوقع إليها، يولد تناقضاً ينبثق عنه سرور وضحك.

والآن إلى تحليل نادرة "المنصور وأبي دلامة":

من الملاحظ بشكل جليّ، أن التركيز في هذه النادرة يتمحور حول حزن الخليفة أبي جعفر المنصور. وهذا أمر طبيعي جدًا في مثل هذه المقام: فابنة عم المنصور (وقيل زوجته) (٣٣) قد توفيت، وعلى وشك أن تدفن، كما أن هناك جمهورًا كبيرًا من المشيعين كانوا يقفون حول الخليفة يراقبونه وينتظرون إشارة منه، يرينُ عليهم جميعًا حزنٌ عميق، ووجوم ظاهر. أو على الأقل: كانوا يشاطرون خليفتهم حزنه على ابنة عمِّهِ (حمادة بنت عيسى) المتوفاة. وهذا التركيز على حزن الخليفة في النادرة التي بين أيدينا له وظيفة محددة واضحة، وهي: زيادة (السقطة، أو: (**Fallhoehe, Download**) أي: زيادة عنف التعارض بين المستوى المتوقع والمستوى الحاصل، وهذا التناقض العنيف بين المستويين (أو فلنقل: التحول المفاجىء من جهة إلى أخرى) هو مفتاح الفكاهة، كما ذكرنا.

وأما المستوى الأول الذي يظهر في النادرة ، فهو: الحزن الشديد والوقار، اللذان كانا يغلبان على المنصور وعلى الحضور في موقف الدفن ، يضاف إليه ما كان يجول في خاطر الخليفة من فكرة (رثاء المتوفاة)، حين رأى أبا دلامة الشاعر حاضرًا.

والمستوى الثاني: هو السرور والضحك الذي "انفجر" فيه المنصور والحضور؛ إذ تروي النادرة أن المنصور قد "ضحك حتى استلقى".

فانهيار الحزن والوقار، أو: "حل التأزم " (٣٤) هو عينه (السقطة) من المستوى الأول إلى المستوى الثاني، ومما لا شك فيه أن سبب هذه (السقطة) في هذه النادرة هو: "أبو دلامة" بطلها، بجوابه: (ابنة عم أمير المؤمنين)، الذي

أطلقه ردًّا على سؤال المنصور: (ما أعددت لهذا المكان؟) فهذا الجواب هو الذي أحدث السقطة تلك، أو (التناقض) الحاد الذي فجر الموقف سرورًا وضحكًا.

قلت: لقد كان المنصور يتوقع من أبي دلامة شعراً في رثاء ابنة عمه (زوجته) المتوفاة، لذلك سأله: ويحك! ما أعددت لهذا المكان؟ وأشار إلى القبر، إلا أن أبا دلامة أجابه بجواب (غير متوقع) ، وهذا الجواب بعينه هو الحدث الرئيسي للموقف كله، والنكتة التي فجرت الضحك؛ فكانت –هذه النكتة- " بمثابة كوميديا اختُصرت إلى بضع ثوان " (٣٥) ولقد أدرك الخليفة المنصور في هذه النادرة، أن هذه (السقطة) ستعتبر فكاهة عند الناس يتندرون بها؛ إذ كانت في أعينهم جميعاً في تلك اللحظة. فقد شعر إذ ذاك أنه ربما فقد جزءاً من كرامته أمامهم، فقال لأبي دلامة: "ويحك، فضحتنا بين الناس".

ولا شك أن ذكاء أبي دلامة وألمعيته أعاناه على (التخلص) من الموقف الذي وضعه فيه سؤال المنصور: "ما أعددت لهذا المكان؟"، فكان تخلصه فكهاً (٣٦) ذا منطق خاص، نقل فيه الحاضرين نقلاً فجائياً من وضع نفسي إلى آخر، في غير إيذاء أو إيلام، وبخاصة إذا أدركنا أن الضحك هنا قد عمل على التخفيف من التوتر والجدية الناجمين عن جدية الموقف.

وبناء على ما تقدم من توضيح (السقطة)، أو عنف التناقض بين مستويين، يمكن ان نطبق على هذه النادرة النظريات التي استعرضناها سابقاً، كما سيأتي:

المستوى الأول	المستوى الثاني
الآلية في السلوك: رتابة السلوك في مثل هذا الموقف، وما يستدعي ذلك – عادة – من رثاء.	**المرونة:** وقد حدثت عندما أجاب أبو دلامة على سؤال المنصور بشكل غير متوقع، وهذا الجواب بعينه هو الذي قطع الرتابة المهيمنة على الموقف بأن انفجر الخليفة والحضور ضاحكين.
الواقع: موت حاصل، ودفن، ورثاء متوقع.	**اللاواقع، او: المحال:** وهو هنا جواب أبي دلامة المناقض لوقار المناسبة، مع أنه يمكن أن يكون منطقيًا جداً عكس خلفيته في المستوى.
الجدّي: موقف رزين، وحزن، وهدوء.	**غير الجدّي:** استهتار أبي دلامة الذي تمثل في جوابه الذي فجر الضحك.
القيمة الكبرى: توقير موقفي: الموت والدفن.	**القيمة الصغرى:** أو: انعدام القيمة: وهو هنا: عدم احترام أبي دلامة للموقف، وجوابه غير المتوقع، وضحك الآخرين.

مفهوم عقلي تصورناه من قبل: ما يمكن أن يحصل من رثاء الميت في مثل هذا الموقف.	**موضوع حقيقي تكشف عنه الواقع فجأة،** وهو: الجواب غير المتوقع لأبي دلامة، الذي فجر السرور والضحك.
أمر مهم عظيم القيمة: الموت، والاعتبار منه، ورثاء الميت بتعداد مناقبه.	**أمر تافه ضئيل الشأن،** وهو: استهتار أبي دلامة بالموقف، وردُّه غير المتوقع الذي أخرج الحاضرين عن وقارهم واتزانهم بالضحك المفاجيء، حتى قال المنصور: فضحتنا بين الناس.
وعي الأشياء العظيمة: مواجهة حقيقة الموت العظمى وتوقيرها.	**وعي الأشياء الصغيرة:** جواب أبي دلامة بأن ابنة عم أمير المؤمنين قد جًهزت لهذا المكان – الحفرة- .
قوالب التفكير: التفكير فيما يمكن أن يحصل في هذا الموقف من احترام له، ومن كلام يقال، وهو الرثاء. **اللغز:** وهو ما كان يدور في خلد الخليفة من توقع الرثاء.	**قوالب السلوك:** سلوك ابي دلامة، وهو رده غير المتوقع على سؤال المنصور، وانفجار الحاضرين ضحكًا وسروراً. **حل اللغز:** الجواب غير المتوقع ، وانفجار الضحك الذي بعث في نفس أبي دلامة شعورًا بالقوة والغلبة؛ لأنه استطاع أن يخرج الحاضرين عن وقارهم واتزانهم أولاً، وأنه لم يمتثل لأوامر الخليفة، المفهومة ضمنًا ، ثانيًا.

وكل ما تقدم يمكن اختصاره في التالي(٣٧):

أولاً: فرض خارجي، أي: ما يبدو من المعنى الظاهر، وهو ما دار في خلد الخليفة.

ثانياً: بروز التناقض، أي: مرحلة التوتر في الحبكة: جواب أبي دلامة المناقض لتصور الخليفة.

ثالثاً: الحل بوساطة الفرض الداخلي، أي: ما يكمن في المعنى باطنًا، وهو الموقع الذي يحصل فيه الضحك. ويتجلى هنا عند إدراك الحاضرين للنكتة التي تنطوي عليها إجابة أبي دلامة.

النادرة الثانية: "أبو الحارث جمين على مائدة الرشيد" (٣٨):

تقول النادرة: " كان أبو الحارث جمين يتغدى مع الرشيد وعيسى بن جعفر، فأُتي بِخُوانٍ عليه ثلاثة أرغفة، فأكل أبو الحارث قبلهما، فلما فرغ، قال: يا غلام، هاتِ فرسي. فدُهِشَ الرشيد، وقال: ما لكَ؟ ويلك؟ فقال: أريد أن أركبه إلى ذلك الرغيف الذي بين يديك. فضحك الرشيد وأمر له بِصِلَةٍ".

ذكرنا سابقاً، أن التلاعب بالمستويات المنطقية يولّد تنافرًا وتناقضًا يؤديان

إلى الضحك، ويتضح هذا الأمر في نادرة أبي الحارث جمين والرشيد التي بين أيدينا.

أبو الحارث جمين على خوان الرشيد، الذي كان معه عيسى بن جعفر (البرمكي) . وكان أبو الحارث يأكل، وأنهى رغيفه، وفجأة نادى الغلام ليأتيَ له بفرسه. فوجىء الرشيد بهذا التصرف (غير اللائق في مجلس الخليفة) الذي بدر من أبي الحارث، وأدت هذه المفاجأة إلى: دهشة الرشيد أولاً، ثم إلى غضبه وتوعده ثانيًا، مما دفعه إلى أن يسأله بعنف: ما لك ويلك؟ سؤال يتنزى غضبًا واستنكارًا وتهديدًا. فهل يعقل أن يترك ضيف الخليفة مائدة مضيفه – التي جمعت وزيره أيضًا – فجأة، وبهذا الشكل؟.

تدلنا دهشة الرشيد من طلب أبي الحارث فرسَه، أنه قد اكتشف انزلاقه من مستواه الرفيع كسلطان لا يجرؤ أحد على مخاطبته – مثل ذاك الخطاب - وشعر بنفسه ينزلق إلى مستوى هذا الإنسان (المسلّي) [٣٩]، الذي كان موجودًا آنذاك من أجل التسرية عن الخليفة وتسليته وإضحاكه. وباكتشافه ذاك الانزلاق (الحاد)، وبما أنه كان يرغب في البقاء خارج مستوى أبي الحارث، فقد استشاط غضبًا وعمد إلى التهديد. إلاّ أن إجابة أبي الحارث غير المتوقعة، وهي "أريد أن أركبه، أي: -الفرس- إلى ذلك الرغيف الذي بين يديك" نقلت الموضوع كله من حال الواقع، وهو ما تصوره الخليفة في ذهنه أن أبا الحارث لم تعجبه مائدة الخليفة، إلى (اللاواقع)، وهو جواب أبي الحارث بأنه يريد فرسه للوصول إلى رغيف الرشيد. عند هذه النقطة تحققت (السقطة)، ولقد حصلت بفضل جواب أبي الحارث، الذي عرض ذكاء صاحبه وسرعة بديهته.

لقد تورط أبو الحارث عندما طلب فرسه. "وقد يتورط إنسان في عمل يحسبه صواباً، فإذا هو خطأ ... وقد يخطىء في مقالته وهو لا يدري أنه يخطىء، أو لا يظن أن السامعين قد تنبهوا إلى خطئه ... فإذا كان ممن وهبوا إسعاف البديهة وسرعة الخاطر، والمقدرة البيانية على الرد المناسب، والتخلص الفكه، فإن رده هذا يبعث على الضحك؛ لأنه ينقل السامعين نقلاً مفاجئًا من شعور إلى شعور في غير إحساس بألم أو أذى"[٤٠] ولولا ذكاء أبي الحارث هذا لما كان التأزم كثيفاً إلى ذاك الحد، ولما كان حل التأزم على هذا الشكل من السرور والانفراج الذي تحقق بفضل المفاجأة التي جعلت الموقف يهبط من مستوى جدي رفيع - مستوى الخليفة- إلى مستوى هزلي وضيع – مستوى أبي الحارث – عند ذاك ما لبثت الطاقة المعبأة، التي لم تعد لازمة لمواجهة الموقف، وهو التوتر والغضب، أن تنطلق عن طريق الضحك [٤١] فقد قطع أبو الحارث دهشة الرشيد، واعترض غضبه، الذي بلغ حدًّا بعيدًا بجوابه الفكِه: " أريد أن أركبه إلى ذلك الرغيف الذي بين يديك" فانفجر الرشيد ضاحكًا لهذا

الجواب.

هنا نكرر ما ذكرناه في معرض تحليل نادرة (المنصور وأبي دلامة) ، وهو: أن الفكاهة هي تحول مفاجىء من حالة إلى حالة أخرى، أو هي: حل التأزم . فالتأزم الحاصل هنا، هو: توتر الرشيد الذي بلغ أوجه، وهو بلا شك نتيجة تأويل خاطىء من طرفه لطلب أبي الحارث فرسَه. إلا أن ابا الحارث بادر إلى حل ذاك التأزم بردٍّ أعقبه استرخاء، ورضى وسرور، متجاوزاً فيه ما يمكن أن يكون في الموقف من محاذير، " فالفكاهة تتجاوز (هذه) المحاذير، وتفتح مصادر للمتعة التي لم تكن في السابق مسموحاً بها " (٤٢).

الملاحظ في هذه النادرة، أن (السقطة = عنف التناقض) الذي حصل فيها لم يكن معتمدًا على أقوال متضاربة صدرت عن الشخوص فيها، وإنما اعتمدت على أمرين بعيدين عن ذلك، هما: حبكة الحكاية الهزلية، والقارىء نفسه (أي: الطرف الآخر، وهو هنا الرشيد)، فلقد حصل التلاعب بالمستويات المنطقية في هذه النادرة بين ذينك الأمرين وحصل التفاعل فيها بين الطرف المدرك المحق، وبين الطرف المخطىء ، وهو هنا: الرشيد). فهو مخطىء؛ لأنه تأوّل كلام أبي الحارث خطأ، فكانت المفاجأة بالجواب (المستحيل التحقيق)، الذي ولّد المفارقة العنيفة، ومن ثم الضحك، إذ إن "الاستحالة التي تكمن في صميم الشيء المضحك – وهو هنا جواب أبي الحارث – هي عبارة عن مفارقة حسية عيانية ظاهرة ... ولكن، لما لم يكن (للمحال) أي موضع في شعورنا بالواقع ، فإنه ما يكاد المحال يدرك حتى يبادر الشعور إلى طرده ، لأنه يرى فيه علامة على اللاواقعية أو اللاوجود، وإذن فالضحك إنما ينشأ حينما ينفذ التناقض إلى صميم شعورنا فنقع ضحية ذلك الوهم الكوميدي " (٤٣)

ولا يخفى على القارىء، أن نادرة أبي الحارث والرشيد تنطوي على إبداع هزلي قوي تتضح معالمه، من خلال شدة المفاجأة الناشئة عن (السقطة)، أو عنف التعارض، ووقعها – أي: السقطة - وتتضح كذلك في تكثيف التوتر" (٤٤)، الذي أثمر ذلك الانفجار في الضحك، ومن ثم الاسترخاء على تلك الشاكلة، وكان أن " ضحك الرشيد وأمر له بصلة "

النادرة الثالثة: "حُمُر المدينة" (٤٥):

تقول النادرة: " كان بالمدينة رجل قد أفسد أحداثها، فشكا المشايخُ أمرَه إلى السلطان، فنفاه إلى قباء، فبعدت المسافة على الناس. فكانوا يركبون حُمُر المكارين، ويصيرون إليه. وكثر ذلك حتى صار الإنسان يركب فيسيرُ الحمار ويقف عند بابه. فاجتمع المشايخ في أمره إلى الوالي ، وقالوا: قد أفسد أحداثنا، وأتلف أموالنا، والحُمُر تقصده وتقف عند بابه. فأحضره وقال: ليس تريد شاهدًا

أعدلَ عليك من هذا؟ وأمر بتجريده. فلما جُرّد بكى، فقال له: مم تبكي؟ قال: من شماتة أهل العراق بنا، يقولون: أهل المدينة يقبلون شهادة الحمير ، فضحك الوالي وخلّى سبيله".

يتضح من هذه النادرة مرحلتان، تنتظم فيهما حبكة الحكاية الهزلية:

المرحلة الأولى: وهي التي تشابكت فيها خيوط النادرة، مشكِّلةً لُحمتها الأساسية من خلال تتالي الحوادث فيها. أبرزها: إفساد الأحداث، وغضب المشايخ، ونفي الرجل، وسير الحُمُر إلى داره دون توجيه، ثم شكوى المشايخ إلى والي المدينة، ومن ثم إحضار الرجل وتجريده من ثيابه ، ومع ظهور ما يشبه النكتة في هذه المرحلة، وهي: أن الحمير كانت تسير وتقف وحدها أمام البيت، وما استتبع من إحضار للرجل المتهم وتجريده من ملابسه .... إلاّ أن حالة الإثارة والتوتر والغضب لم تنفرج عند كل ذلك، بل على العكس، كانت تتأزم عند كل حدث. فالنادرة تخبرنا بأن الرجل بكى، مما أثار دهشة الحاضرين – ومن بينهم الوالي – وهذا الانفعال لم يثره الحزن على هذا الرجل، بل الدهشة والتعجب من بكائه وهو المتهم، وقد ثبتت عليه التهمة. وهذا البكاء عينه الذي أثار عند الحاضرين تلك الدهشة، أثار عندهم – أيضًا – شيئاً من الترقب والقلق؛ لمعرفة سبب البكاء، وهذا جعل الوالي يسأله: مم تبكي؟!

سؤال يجسّدُ القلق والترقب الخائب الذي هيمن على الحضور من بكاء الرجل غير المتوقع، ترقّبٌ خائب بسبب موقفه غير المبالي بمشاعر المشايخ والوالي، وبموقفهم الحريص على مصلحة أحداث "المدينة " عند ذاك وصل التوتر حداً بعيداً من التأزم.

المرحلة الثانية: وتبدأ باللحظة التي نطق فيها الرجل بجوابه على سؤال الوالي:مم تبكي؟ وكان الجواب: " من شماتة أهل العراق بنا ، يقولون: أهل المدينة يقبلون شهادة الحمير ".

عند هذه النقطة – وكان التأزم قد بلغ الأوج – ما لبث الترابط الثنائي (**bisociation**) [٤٦] بين المستوى الأول = المعقول (قوالب التفكير)، وبين المستوى الثاني = اللامعقول (قوالب السلوك) أنْ بلغ القمة في التنافر والتناقض، حتى انفجر الموقف كله ضحكًا وسرورًا.

فسؤال الوالي: "مم تبكي؟ كان معقولاً: إذ اعتقد إذ ذاك أن بكاءه لا مبرر له، وجواب الرجل: "من شماتة أهل العراق ... " كان غير معقول، بل كان خارجًا عن السياق كله، هذا الجواب عينه هو الذي خلق التناقض الذي فجّر الموقف ضحكًا وسرورًا، كما تقول النادرة.

في النادرة التي بين أيدينا تلاعبٌ هزلي، وتناقضٌ منطقي بين ما تمخضت عنه حبكة النادرة – وهو هنا توقع توبة الرجل ورجوعه عن فعله الشائن – وبين جواب الرجل، الذي يحمل في طياته سخرية حادة، وهو عينه – كما أسلفنا – الذي أبرز بشكل صريح وواضح ما فجر الضحك الذي تبعه استرخاء مفاجيء. ولا يخفى على القارىء أن جواب الرجل ، وبخاصة الجزء الأخير منه، يمثل المستوى الثاني. وعند نقطة الالتقاء بين المستوى الأول (الذي يمثله الغضب والحنق والاحتجاج والتهديد)، والمستوى الثاني المذكور حدثت (السقطة)، وكانت على درجة من العنف بحيث ولّدت حالة نفسية مناقضة للحالة النفسية الأولى، أعني بها: حالة السرور والانشراح. ومما زاد في عنفها، كما يمكن أن يلاحظ، ذاك التكثيف [٤٧] والإيجاز البليغ، اللذان كانا يخفيان وراءهما نقدًا لاذعًا ، امتدّ أثره إلى التلاعب في المستويات المنطقية في هذه النادرة، وهذا التكثيف يتجلى في تحميل عبارة (شهادة الحمير) أكثر من معنى، " بحيث يجعل الذهن ينتقل في لحظة واحدة من معنى إلى آخر" [٤٨]، وبخاصة إذا استرجعنا عبارة الوالي للرجل: " ليس تريد شاهداً أعدل عليك من هذا؟ فهو لم يوضح الشاهد هنا: هل هو قول المشايخ، أم وقوف الحمير على بابه؟ لقد استغل الرجل عدم الوضوح في تساؤل الوالي ذاك فأجابه إجابة غير محددة، إلا أنها ذكية، بحيث فجرت الموقف، ونجحت في انتزاع الضحك من الحاضرين، ومن الوالي نفسه ايضًا، ذلك انه ربما كان يعنى بعبارة "شهادة الحمير" أهل المدينة أنفسهم.

وتحميل اللفظة أكثر من معنى هنا – وهو ما يسمى بالتورية – قد ساعد في حل التأزم، الذي كان قد وصل حدًّا بعيدًا – كما لاحظنا – وغيّر الموقف كله على غير ما كان متوقعًا. بل لقد استطاع الرجل أن يهرب من واقع قاس لا تُحمد عقباه من توقع العقاب، إلى واقع جديد غير متوقع – إطلاق سراحه – وما من شك في أن الرجل قد قصد إليه قصداً، لأنه رأى فيه ملاذاً وسلاحًا نافذًا . وكان ظنه صائبًا، إذ استطاع بجوابه الذكي أن يجرد خصومه، وهم هنا: الوالي والمشايخ، جردهم من سلاح ذوي السلطة، بتسليتهم بنكتة خلّصته منهم، ومن العقاب الذي كان يتوقعه ، " فرب فكاهةٍ أو نادرة تعتمد في مغزاها على تناقض شكلي ومعنوي قائم بين العناصر التي تكوّنها: دمج التراكيب المنطقية بتراكيب غير منطقية، أو المفاجأة بإدخال عنصر غير متوقع، أو المبالغة في الوصف، مما يعتبر ابتعادًا عن الحقيقة الواقعية أو التخلي عنها واللجوء إلى الفنتازيا "[٤٩]، ثم تكون ذا وقع علاجي أكثر نجاعة من جدل منطقي، أو تفسير فلسفي لأمر ما، كما هي الحال في نادرة " حُمُر المدينة ".

الهوامش والمراجع

(١) انظر تعريف "النادرة" في: ابن منظور، لسان العرب، مادة (نادرة)، وابن دريد، جمهرة اللغة، بيروت، ٢٥٨/٢، وشارل بيلات مادة **Hikhya** جزء **II** ، وعبد العزيز عبد المجيد، **Survey of The terms used in Arabic for narrative and story, In: The Islamic Quarterly. I, (1951),202** وانظر: هاينز جروته **Heinz Grothe, Anekdote,Stuttgart,1911** ص: ١٨٠-١٩٠، وإريك شتاشرو **Erich Stasser , Schwank, Stuttgart, 1986,** ص: ١٥، وأبرامز، **A Glossary of Literary Terms** ص: ١٥٧ **New York, 1971 ,**.

وللنادرة أسماء أخرى . انظر: سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، بيروت ، ١٩٦٠، ص ٣٣، وأنيس فريحة، الفكاهة عند العرب، بيروت، ١٩٦٢، ص: ١٢.

(٢) "السقطة" في الإنجليزية: **Downfall** وفي الألمانية: **Fallhoehe**، وهي مصطلح , استعمله لأول مرة – في هذا السياق – **W. Kayser** في كتابه: **Das sprachliche Kunstwerk, Muenchen, 1971.**

(٣) انظر: يوسف سادان، **Kings and craftsmen,** في **Studia Islamica, LV** ص: ١-٢.

(٤) خصص عباس محمود العقاد جزءاً كبيراً من كتابه " جحا الضاحك والمضحك"، (القاهرة، د.ت)، لموضوع الضحك والمزاح بشكل عام. وانظر: أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب، القاهرة، ١٩٥٦، وأنيس فريحة ، الفكاهة عند العرب، بيروت، ١٩٦٢. ويتناول هذان المؤلفان في كتابيهما موضوع الهزل بعامة، وقد اختارا نماذج من صميم الأدب العربي. وانظر – أيضاً – عبد الغني العطري، أدبنا الضاحك، بيروت، ١٩٧٠، وعلي الخليلي، النكتة العربية، منشورات عكا، ١٩٨٢، والآخر دراسة في أنماط النكتة العربية ومضامينها المختلفة. وانظر وديعة طه النجم، الفكاهة في الأدب العباسي، في مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث، ١٩٨٢، ص: ٧٢٣.

(٥) انظر على سبيل المثال: فرانز روزنتال **Franz Rosentahl ,Humour in Early Islam, Leiden,1956.**

ويبحث هذا الكتاب في التطور الأدبي من خلال تطور بعض الشخصيات الهزلية، وعلى رأسها شخصية " أشعب"، دون أن يتطرق إلى ظاهرة الهزل، ولو بشكل عام، إلاّ في الصفحات الأولى (١-٦) ، حيث يتناول هناك موقف الحضارة العربية الإسلامية من الهزل والمزاح. وانظر أيضاً: شارل بيلات، **Seriousness and Humor in Early Islam** في: **Islamic studies, II, 3, 1963** وفي هذه المقالة يتطرق بيلات إلى الحديث عن مكانة الجد والهزل في أدب العرب وتفكيرهم، مع إشارة

بسيطة إلى موقف الفقه الإسلامي من المزاح والضحك، دون أن يلج كثيراً في هذا الموضوع، أو يلمح إلى انعكاسه في الأدب، وانظر – أيضاً – بيلات، في: **Djidd wa ʻl Hazl** في : **EI, II,** ص: ٤٣٦-٤٣٧، ويوسف سادان: الأدب العربي ونوادر الثقلاء، تل أبيب وعكا، ١٩٨٣.

(٦) فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، القاهرة، ١٩٨٥، ص:٤٠.

(٧) يوسف سادان، الأدب العربي الهازل، عكا، ١٩٨٣، ص: ٢٥.

(٨) فرانتز روزنتال، **Humor in Early islam** ، لايدن، ١٩٥٦، ص: ١٠.

(٩) أنيس فريحة، الفكاهة عند العرب، بيروت، ١٩٦٢، ص: ٢٤.

(١٠) يسمى بعض أنواع الضحك: التفكه السادي، أو الشمات **Schadenfreude** انظر زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة، القاهرة، د.ت.، ص: ١٢٢-١٢٣، وانظر فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص الروائي، ص: ٤١.

(١١) زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة، ص: ٢٦، وانظر المرجع نفسه ١٥٠-١٥٢.

(١٢) المرجع نفسه ١٠٦-١٠٧.

(١٣) كما يذكر فرويد في أكثر من موقع في كتابه **Jokes and their Relation to the unconscious** نيويورك، ١٩٦٠.

(١٤) ومما تجدر الإشارة إليه هنا، أن تعريفًا للضحك وتعليلاً لحدوثه ورد في كتاب:المقابسات" لأبي حيان التوحيدي (حققه وقدم له محمد توفيق حسن، بيروت، ١٩٨٩) وفيه يأتي أبو حيان بتعريف أبي سليمان المنطقي السجستاني للضحك وتعليل حدوثه، وهو جواب على سؤال أبي حيان (ما هو الضحك).

(١٥) ورد تعريف للضحك وتعليل لحدوثه سيكولوجيًا وفسيولوجيًا، في كتاب "فردوس الحكمة" لأبي الحسن على بن ربن الطبري (ت ٢٣٦هـ) ، برلين ١٩٢٨، ص: ٨٨.

(١٦) ترجم هذا الكتاب إلى العربية مرتين، أولاً: د. سامي دروبي، ود. عبد الله عبد الدايم، بيروت، د.ت.، وترجمه ثانياً: علي مقلد، بيروت، ١٩٨٧.

(١٧) هنري بيرجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد، بيروت، ١٩٨٣، ص: ١٤ وما بعدها، وانظر ص: ٣٠ وما بعدها.
هنري برغسون (١٨ أكتوبر ١٨٥٩ - ٤ يناير ١٩٤١)، فيلسوف فرنسي. حصل على جائزة نوبل للآداب عام١٩٢٧.

(١٨) المرجع نفسه، ص:٤٠ وما بعدها.

(١٩) المرجع نفسه ص: ١٩.

(٢٠) زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة، ص: ١٥١.

(٢١) المرجع نفسه، ص: ١٥٢.

(٢٢) المرجع نفسه، ص: ١٧٧.

(٢٣) المرجع نفسه، ص: ١٥٠.

(٢٤) المرجع نفسه، ص: ١٥٢.

(٢٥) هربرت سبنسر **The Physiology of Laughter** في :

Essays, scientific, political, and speculative, vol. II, 188 ID
عن زكريا إبراهيم، فسيولوجية الفكاهة ،ص:١٥٢.

(٢٦) آرثر كوسلر، **The act of creation**، لندن،١٩٦٩، ص: ١٣٨-١٣٩.

(٢٧) فرويد،**Jokes and their Relation to the unconscious** نيويورك، ١٩٦٠، ص: ١١٩-١٢٠.

(٢٨) عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٨، ص:٨٩.

(٢٩) أنيس فريحة، الفكاهة عند العرب، ص: ٣٢.

(٣٠) أعني بها: نادرة الأدب العباسي.

(٣١) انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، ١٧/٦، وانظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد ، بيروت، ١٩٨٠، مجلد ٨، ص: ٤٨٩، وانظر:

Compromising The Calif IN: Journal of Arabic في **Harmut Fandrich,**

Literature, vol. 8, 30

وأبو دلامة، هو: زند بن الجون الشاعر مولى بني أسد. كان عبداً حبشياً. أدرك آخر أيام بني أمية، ونبغ في أيام بني العباس، وانقطع إلى السفاح والمنصور والمهدي. ومات في خلافة المهدي سنة ٢٦١هـ. انظر ترجمته في: وفيات الأعيان ٣٢٠/٧، ومعجم الأدباء ٢٢٠/٤-٢٢١،

(٣٢) انظر: وديعة طه النجم، الفكاهة في الأدب العباسي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، ١٩٨٢، ص:٧٢٣،

(٣٣) كما في تاريخ بغداد للخطيب البغدادي، ٤٨٩/٨.

(٣٤) انظر **Das sprachliche Kunstwerk, W. Kaiser**،

وقد عرّف الفكاهة هناك بأنها التحول المفاجيء من مستوى إلى آخر ، أو هي: حل التأزم.

(٣٥) انظر **Die Anekdote im Werke Ibn Khallikan :J. Pauly**

في: **Asian and Afican studies, 3**

(٣٦) انظر: أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب، القاهرة، ١٩٥٦، ص: ١٤١، التخلص الفكه.

(٣٧) انظر: يوسف سدان الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ص: ٦٠.

(٣٨) الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي، جمع الجواهر في الملح والنوادر، القاهرة، ١٩٥٣، ص: ٢١٥.
أبو الحارث جمين (وفي رواية الفيروزأبادي صاحب القاموس: جميز)، أحد معاصري الجاحظ، وقد ورد ذكره في مواضع عدة من "البخلاء"، وجمين أحد أصحاب النوادر والفكاهات في العراق. راجع أخباره في: الأغاني ٣٧/١، و١٧/٦، وفي جمع الجواهر ص: ٧٧، و ٢١٥، والبخلاء ط الحاجري ١٧، ٧٣، ٩٧، ١٧٩.

(٣٩) يقول الجاحظ في هذا الموضوع: " ومن أخلاق الملك أن يجعل ندماءه طبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع، إذ كانوا على أقسام وأدوات، فإنا قد نرى الملك يحتاج إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأسه، ويحتاج إلى المضحك

لحكايته، كما يحتاج إلى الناسك لعظته ..." الجاحظ، التاج في أخلاق الملوك، تحقيق فوزي العطوي، بيروت، ١٩٧٠، ص: ٢٩.

(٤٠) أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب، ص: ١١٩-١٢٠.

(٤١) وهي نظرية هربرت سبنسر، المعروفة بنظرية (إطلاق الطاقة).

(٤٢) فرويد، النكات وعلاقاتها بالشعور، ص: ١٣٠،

(٤٣) انظر: زكريا إبراهيم ، سيكولوجية الفكاهة، ص ١٥٠.

(٤٤) ولقد جعل "كوسلر" هذا التوتر أساسًا قويًا لحدوث الانفجار الذي يؤدي إلى الضحك.

(٤٥) انظر: مروج الذهب ٥٧/٥، ونثر الدر ٢٢٧/٢، وانظر: إبراهيم بن أبي عون، الأجوبة المسكتة، تحقيق: مي أحمد يوسف، مروية رقم: ١٣٦٠.

(٤٦) وهي نظرية آرثر كوسلر في كتابه عملية الخلق المشار إليها سابقًا.

(٤٧) معظم عمل فرويد في كتابه: النكات وعلاقاتها باللاشعور موجه إلى تلك الجوانب التي تدور حول الفكاهة اللفظية، حيث يلاحظ الانضغاط والاقتصاد، أو ما يسمى:بالتكثيف، الذي يتسم به الكثير من الفكاهات.

(٤٨) زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة، ص: ١٥٤.

(٤٩) يوسف سدان، الأدب العربي الهازل ونوادر الثقلاء، ص: ٦٠.

الفصل السادس

من حكايات ألف ليلة وليلة

حكاية أبي محمّد الكسلان

دراسة تحليلية تأويلية

من حكايات ألف ليلة وليلة

حكاية أبي محمد الكسلان

دراسة تحليلية تأويلية

مقدمة :

نشطت العقليةُ العربيةُ والثقافة الجمعية في الشرق العربي، في عصور متقدمة، في كثير من النشاط الفكري، فأبدعت، سواء أكان ذلك على صعيد التأليف في العلوم التي كانت معروفة في ذلك الوقت، أم على صعيد الأدب. بل إن نشاطهم هذا قد تعدى ذلك؛ ليبدع في مجال آخر، اقتحم فيه عالم الخرافة والعجائبي، فأبدع حكاياتٍ أضاءت غياهب القرون، وبعثت الأحلامَ محلقةً في البروج، بل أكثر من ذلك، فجرت الأرض جِنًّا وعفاريت، تقوم بالخوارق؛ ليتحقق للناس في الخيال ما لم يتحقق لهم في الواقع: فكان أن أبدع العربيُّ (ألف ليلة وليلة)، وهو الذي كان أبدع "الحيوان"، و" البيان والتبيين" و"نشوار المحاضرة"، وغير ذلك كثير كثير. لكنه في الليالي كان أكثر سحرًا وأعم انتشارًا، يتحرك بحريةٍ، فيطير حيث لا يستطيعُ أحدٌ الوصولَ، وينزل إلى باطن الأرض، حيث المدن والقصور. هكذا هي الحال في حكايات "ألف ليلة وليلة". وفي هذا البحث يركِّز الاهتمام على حكاية واحدة فقط، رأينا فيها الحكايات كلها مجسدةً، من حيث امتزاج الواقع بالغرائبي. فهناك ذِكْرٌ لهارون الرشيد، وزبيدة، والوزير البرمكي، وهناك السحر والعفاريت، والمدن المسحورة، والطيران في الأجواء العالية والانتقالُ بلمحةِ البصر من مكان إلى آخرَ بعيدٍ بعيد. لقد وجدنا في حكاية (أبي محمد الكسلان) نموذجاً تجتمع فيه كلُّ "الليالي" بغرائبها وعجائبها، بالقدرات العجيبة، وبالخير والشر، والصراع بين الإنس والجن، ومع ذلك، فهي حكايةٌ واحدة وحيدة، لم تتولد عن أخرى و لم يتولد عنها غيرها ؛ لذا، رأينا أن دراستها تلقي بالضوء على الحكايات الأخرى لليالي، بكل ما فيها من تيماتٍ وموتيفات، وبناءٍ وتشكُّل.

وعلاوة على ذلك، فإذا نحن قرأنا الفجواتِ في النص المذكور، لوجدنا تراسلاً بين الحكاية (الإطار)، أي: الحكاية الأم، والحكاية (المؤطرة) ، يتم الإلماحُ إليه بانتظام من خلال روابط خفية تشي بها تفاعلات بعض الأحداث، وتتشابك أفعال بعض الشخصيات، ما يحفز القارىء على تأويل كل ذلك؛ ليصل إلى هذا التداعي الخفي الذي ألمحنا إليه، وليجد أن حكايات "الليالي" ينظمها عقدٌ فريد، وإن بدا تعاقبها اعتباطيًا لا يربط فيما بينها علاقة سببية، من نوع ما.

ملخص حكاية أبي محمد الكسلان:

تبدأ حكاية "أبي محمد الكسلان" بدخول غلام زبيدة على هارون الرشيد يعلمه بحاجة السيدة إلى جوهرة كبيرة تضعها مكان أخرى ضاعت من تاجها، فأُخبر أنه يجد ضالته عند رجل بالبصرة اسمه أبو محمد الكسلان، فأمر بإحضاره فذهب الخادم لإتمام المهمة، فوجد أبا محمد رجلاً واسع الثراء، يسكن قصرًا منيفًا، مزيناً بالجوهر والمعادن الثمينة. فأخبره برغبة الخليفة باستحضاره، فذهب معه إلى بغداد، وقد أحضر للخليفة هدايا نفيسة لم ير شبيهًا لها. فسأله الخليفةُ عن أمره، وهو الخامل وابن حجام فقير! فبدأ أبو محمد بسرد قصته قائلاً: إنه كان في صغره يُعرف بالكسلان، وكان من كسلِه أن أمَّه كانت تطعُمه وتسقيه بيدها مع أنه كان ابن خمسة عشر عامًا، بل كانت تسنده عند الوقوف. وقد سمعت أمُّه مرةً أن أبا المظفر، التاجرَ المعروف في البصرة، سيسافر إلى الصين للتجارة، فأخذت ابنها إليه، وأعطته خمسة دراهم ليشتري لابنها شيئاً يتّجر به. فأخذ التاجرُ منها النقود وسافر. وبعد أهوالٍ صادفها أبو المظفر ورجاله عاد، ولكنْ، وفي طريق عودته تذكر دراهم أبي محمد (اليتيم)، وأنه لم يشترِ له بها شيئًا . فطلب من التجار العودة إلى حيث كانوا، ولكنهم رفضوا. فاقترح عليهم أن يدفعوا إليه من مالهم الخاص – كبديلٍ للرجوع -، فوافقوا وفي طريق عودتهم، عرجوا على جزيرةٍ، حيث رأوا رجلاً معه قرودٌ كثيرة، من بينها قرد منتوف، كانت القردةُ الأخرى تضربه، فرقّ قلبُ أبي المظفر له، واشتراه لأبي محمد. ثم انطلقوا. وبعد عدة ايام، عرّجوا على جزيرةٍ أخرى، حيث نزل الغطاسون إلى البحر ليأتوا بالمعادن والجوهر، فقلدهم القرد بذلك، وما أحضره جعله أبو المظفر من نصيبِ أبي محمد. ثم قَفِل التجارُ راجعين، وبعد مسيرة قصيرة، خرج عليهم جماعةٌ من الزنوج ممن يأكلون البشر، فأخذوا منهم من أخذوا ، وكتّفوا من بقي منهم على المركب. وفي الليل، قام القردُ إلى أبي المظفر وفكَّ قيودَه، ثم قيود الرجال الآخرين بعد أن التزم كلٌّ واحدٍ منهم أن يدفع مبلغَ ألفِ دينارٍ لأبي محمد الكسلان إذا فك القردُ قيودَهم، وكان ذاك. واجتمع لأبي محمد من ذلك مبلغٌ كبيرٌ من المال. ثم وصل أبو المظفر ورجالُه إلى البصرة، وسلّم أبامحمد القردَ، وكل ما له من المالِ والجوهر، مما جمعه القردُ في الرحلة، فكان المبلغُ كبيراً جداً. فترك أبو محمد الكسل وفتح له دكاناً في السوق. ولزم القردُ أبا محمد: يأكلُ مما يأكل، ويجلس معه حيث يجلس. وفي أحد الأيام، تكلّم القردُ، موجهًا كلامَه إلى أبي محمد، الذي فزع من ذلك فزعاً كبيرًا. إلاّ ان القردَ هدّأ من روعه، ثم طلب منه حاجةً هي خيرٌ له – أي لأبي محمد – كما قال، وهي: أن يتزوج من فتاةٍ جميلةٍ، هي ابنة تاجر في السوق. وفعلاً، ذهب أبو محمد الكسلان لخطبة الفتاة،

كما أشار عليه القرد. لكنَّ التاجرَ رفض طلبه؛ بحجة أنه فقير، وأنه لا حسب له ولا نسب. فدفع له أبو محمد مالاً، وضاعفه له حتى قبل، وكتب كتابه على ابنته، على أن يدخل عليها بعد عشرة أيام . عاد أبو محمد إلى القرد الذي كشف له عن حاجةٍ أخرى يُنَفِّذُها له ليلة عرسه، وقبل أن يفتضّ بكارة عروسه، وهي: أن يفتح خزانة الفتاة، حيث سيجد ديكاً عليه أن يذبحه، وسيجد أربع رايات طلسم، عليه أن يُقَطِّعها، ثم يكبّ صندوق المال الموجود في الخزانة أيضًا.

وفي ليلة العرس، دخل أبو محمد على عروسه، التي أُعجب بها كثيرًا. وعند منتصف الليل، وبعد أن نامت العروس، توجه إلى الخزانة وفعل ما طلبه منه القرد، ثم عاد ليفتضها، فوجدها قد استيقظت، وقد انخرطت في البكاء. وقالت: لقد أخذني المارد!. في هذه اللحظة، وقعت الضجة، وخُطفت الفتاة، وجاء والدها وهو يلطم، قائلاً له: أبطلتَ الطلسم الذي عملتُه ليحفظَ ابنتي من المارد الملعون.

عاد أبو محمد إلى حيث ترك القردَ فلم يجده، وعرف أنه هو الذي تحايل عليه، وخطف عروسه. خرج أبو محمد من بيت والد العروس، وجلس مفكرًا فيما حصل له، وفجأة، أقبلت حيّتان:سمراء وبيضاء، وهما تقتتلان، وكانت السمراء هي الباغية، فرماها أبو محمد بحجر فقتلها. عند ذلك، جاءت عشر حيات، فقطعن الحية السمراء المقتولة ورحلن. ثم سمع هاتفاً من خلفه يُطمئنه، وتجسّد له إنسانًا، فإذا هو أخو الحية البيضاء. فسأله حاجته ليجزيه بما صنع لأخته، فأخبره أبو محمد بقصته، فأحضر الأخُ له (وكان من الجن المؤمنين) مارداً من مردته، وأركبه فوق ظهره؛ ليطيرَ به إلى مدينة النُّحاس، حيث يحتجز الماردُ (القردُ) عروسَه، ولكنه حذّره من ذكر اسم الله وهو يطير به وإلاّ أوقعه المارد الطائر عن ظهره. وبينما كان المارد طائرًا في السماء، ظهر لأبي محمد رجلٌ أخضرُ يحملُ رمحًا أخذ يحثُّه على ذكر الله، ففعل. عند ذلك، رمى الرجلُ الأخضرُ الماردَ برمحه فأذابه، وسقط أبو محمد عن ظهره في بحر الصين، حيث التقطه خمسةٌ من البحارة الصينيين، تصادف وجودُهم هناك، ثم أخذوه إلى ملِكِهم، الذي قرّبه إليه، وأمر وزيرَه أن يُفَرِّجَه على ملكه. فأخذه إلى مدينة مُسِخَ أهلُها حجارةً.

بقي أبو محمد فيها شهرًا وقد أعجبته. وفي أحد الأيام جلس هناك على نهر، وفجأة ظهر له فارسٌ، أخبره أنه أخو الحية البيضاء، التي كان أنقذها سابقاً، يعرضُ عليه مساعدتَه. أردفه الفارسُ خلفه على فرسه، وأوصله إلى مدينة النحاس، ثم ألبسه ثيابه، وأعطاه سيفًا مُطَلْسَمًا، وأرشده إلى الطريق المؤدي إلى المدينة. سار أبو محمد إلى أن وصل إلى وسطِ المدينةِ، حيث القصر الذي تجلسُ فيه عروسه المخطوفة. دخل القصرَ، ووجد العروسَ التي

عرفته فوراً، وأرشدته إلى طلسم يستطيعُ به أن يُهلكَ الماردَ، وأن يسيطرَ على المردةِ الآخرين. وكان ذلك، وأحضر الماردَ (القرد)، وأمر المردة الآخرين فجعلوه في قمقم، واجتمع – أبو محمد – مع عروسه، وعاد وإياها إلى بلده. ثم أمر المردةَ والعفاريتَ فأحضروا كلَّ ما في مدينة النحاس من مالٍ وجوهر إلى بيته في البصرة.

كل هذا، وهو يحكي حكايته للخليفة، وقد عرض - أبو محمد – أن يأمر الجنَّ والعفاريت ليأتوا له بكل ما يريد من المالِ والجوهر، إن هو شاء. فتعجب الخليفةُ من أمره، وأنعم عليه من مواهبِ الخليفةِ ما يليقُ به.

حكاية أبي محمد الكسلان، التشكُّل والدلالة:

تكاد حكاية: "أبي محمد الكسلان" تكون نموذجًا مصغرًا كاملاً لحكايات "ألف ليلة" من حيث البناء، والتمازج بين الواقعي وغير الواقعي، وبما فيها من قدرات خارقة، ليس للمردة فحسب، بل فيما أسندته الساردة الأولى "شهرزاد" إلى البطل الإنسي "أبي محمد الكسلان" الشخصية الرئيسة في الحكاية، وهو الذي استعرض قدراته هذه في مفتتح الحكاية، عندما أحضره "هارون الرشيد" ليعرف منه قصة ثرائه، وهو "الكسلان"، وابن حجّام خامل.

صحيحٌ أن نصَّ حكايات "ألف ليلة وليلة" بأجمعه "مولَّد من رحم نصي يعمل، باعتباره مركزًا لعددٍ غير متناهٍ من الدوائر متعددةِ المحيط"، [١]إلاّ أن ذلك لا يعني أن جميع الحكايات المولّدة عن ذلك الرحم تربطها بالحكاية الإطار وشائجُ وثيقةٌ، تدفع عنها سمة الاستقلالية، إذ "ربما تباينت هذه عن تلك في الجنس الأدبي وفي التقنية والمضمون" [٢] وفي البناء والأحداث أيضًا. فحكاية "أبي محمد الكسلان" – موضوع هذه الدراسة – تخلو تماماً من أهم خصائص السرد المُمَيِّزة لحكايات "ألف ليلة وليلة"، نعني بها: توالد السرد داخلها. فهذه الحكاية لا يتولّدُ من رحمها حكايةٌ أخرى، يتولد عنها ثالثة وهكذا. بل إنها حكاية واحدةٌ، لكنها – مع ذلك – لم تخلُ من تداعياتٍ، هي في الحقيقة توسُّعٌ في الحكي، وتمددٌ يصلُ حدَّ الانفجار عند نقطةِ احتقان الحدث الأول، تتشظى منه أحداث تتجهُ يمنةً ويسرة، بحيث "ينضاف –حينذاك – حدث جديد، أو شخصية جديدة إلى أن نبلغ نهايتها في الاستواء السردي ... والخيط السردي يبدأ أُحاديًّا ثم يستحيلُ إلى ثنائي ثمّ إلى ثلاثي ... إلى أن تبلغ الشبكةُ الحديثةُ غايتها، فيتداخلُ الحدثُ في الحدثِ والزمنُ في الزمنِ ... والبناءُ في البناءِ، فيصيرُ الفصلُ بين هذه العناصر والمشكلات السردية أمراً مستحيلاً". [٣]

ومع كلِّ ما ذُكر، فإن النصَّ الذي بين أيدينا، كغيره من حكايات "الليالي"، بل التأليف بعامةٍ في الحضارة الإسلامية، يقوم على ثنائية السندِ والمتن: فالسندُ

في حكاية "أبي محمد الكسلان" يتجسّدُ في فعلٍ مسندٍ إلى فاعل نكرة، والمتن فيها هو حكايةٌ تدورُ فيها أحداثٌ تضطلعُ بها شخصياتٌ واقعيةٌ وأخرى غير واقعية. والأحداث فيها مزيج بين الواقعي وغير الواقعي، وبين المألوف والغرائبي.

فعبارة " مما يُحكى أنّ ... "، وهي العبارة التي افتتحت بها شهرزادُ حكاية "أبي محمد الكسلان" – في السند- تتضمن فعلاً مبنيًا للمجهول، وهذه صيغةٌ تحتملُ من الدلالة شيئًا كثيرًا: فهي تُنبىءُ بوجود راوٍ أول، كان قد روى الحكاية، و لكنه مجهولٌ، ومتلقي الحكايةِ يصبحُ راويًا ثانيًا، وهو هنا شهرزاد. واستعمالها – أولاً – صيغة المبني للمجهول في مفتتح الحكاية لم يأتِ عبثًا، بل كان ذلك "إمعانًا في التعمية ومبالغةً في الفصل (بينها) وبين الراوي، وتعمدًا لإقناع (متلقيها) بأن الراوي هو (غيرها).[٤] ومما يُشار إليه هنا، أنّ اصطناع ضمير الغائب في السرد "يحمي السارد من إثم الكذب، ويجعله مجردَ حاكٍ يحكي لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع" [٥] يُضاف إلى ذلك، أن هذه الصيغة – بعينها – تُحيك حول نفسها شيئًا من الغموض وعدم الوضوح، علاوة على التضليل: تضليل المتلقي، ومن ثم دفعه إلى التساؤل: هل ما حُكي فعلاً قد حصل؟ أم أنه مجردُ نتاجِ اختراع راويه فحسب؟

ومهما يكن من أمر، فهذا الاستهلالُ ب: "مما يُحكى أن ..."هو فعلٌ إنسانيٌّ ذكي ، يريد أن يحقِّقَ التشويق للمتلقي، ويجعله يقتحم الحكي ليكونَ طرفًا فيه، لكن ليس بالسرد وإنما بالتفاعل.

وعلى كلِّ حالً، فإن شهرزاد لا تلبثُ أن ترتدَّ إلى صيغتها التقليدية في " الليالي"، وهي: "بلغني أيها الملك السعيد أنّ ..." وذلك بعد لحظات من بداية السرد في الليلة التالية. وهذه – مرة أخرى – نقلة ذكية من راوية "الليالي" تعكس حرصًا منها على إظهار جدية في السرد، وهيبة يليقان بمقام الملك شهريار من جهة ، ولتوقر في ذهن المتلقي أنها هي التي تحكي ، وأن " الحدث الذي تحكيه، والزمن الذي تنسجه والشخصية التي ترسم ملامحها، والحيز العجيب الذي تخطُّ أوضاعه، هي مكونات نابعة من كيانها..." [٦] من جهة أخرى.

لا يتوقف السرد عند شهرزاد، فهي عندما تكمل الحكي بعبارتها الشهيرة تلك، سرعان ما تأتي على ذكر الشخصية الحكائية الأولى، وبعدها تفسح لها المجال لسرد ما المّ بها من أحداث بنفسها، فيكون السرد هنا قد اصطنع ضمائر ثلاثة:

ضميرالغائب (هو)، في عبارة:"ومما يحكى أنّ..."، وكذلك في عبارة:

"قال..."، و "يقول ...".

ضمير المتكلم "أنا"، وهو هنا على مستويين:

المستوى الأول: في عبارة: "بلغني أيها الملك السعيد "، على لسان شهرزاد، وهي هنا تمثل الراوي المفارق لمرويِّه؛ إذ لا توجدُ علاقةٌ بينهما وبين ما ترويه، " فالعلاقة التي تربطها بالحكايات تتحد في إطار الفاعلية الإخبارية، التي تنهض بمهمة بناء الحكاية المروية" (٧) وشهرزاد – على هذا المستوى – تمثل الراوي الشاهد، الذي لا يتدخلُ ولا يحلِّلُ، وإنما تقوم بالرواية من الخارج فحسب.

- وأما المستوى الثاني لضمير المتكلم "أنا"، فهو الذي يرد في الجمل السردية التي ترويها الشخصية الرئيسية في الحكاية، أي "أبو محمد الكسلان". وهذا المستوى يجسد فيه الراوي المتماهي بمرويِّه، والذي يقوم برواية ما حدث له من منظوره الخاص، وبالارتداد إلى الزمن الماضي، (٨) وشهرزاد، إذ تحيلنا إلى راوٍ آخرَ في هذه الحكاية؛ فإنها تحيلنا– أيضًا – إلى مروي له آخر، غير متلقيها الأول شهريار، ويمثله هنا: هارون الرشيد. في هذه الأثناء تتخلى شهرزاد عن السرد وتجعلُه على لسانِ "أبي محمد الكسلان" – كما مر – وسيستمر الأمرُ كذلك حتى نهايةِ الحكايةِ.

ومن طرائق السرد الأخرى،التي تبرز في المتن كلما توغلنا في هذه الحكايةِ، وتنقلنا بين أحداثِها مع ساردِها الثاني ،" أبي محمد الكسلان"، ما يمكنُ أن يُدرجَ تحت هذا المستوى الثاني: (حديث النجوى) أو (المونولوج). فالسارد يُصرِّحُ بشكلٍ مباشر بأن القولَ كان في النفس للنفس، ولم يكن موجهاً إلى شخصيةٍ أخرى، وذلك باصطناعه مباشرةً عبارة: فقلتُ في نفسي"، في موقف لم يكن فيه يوجهُ الحديث لأيٍّ كان. ومما لا شك فيه، "أن اصطناع النجوى تقنيةٌ لا يعوِّضها أيُّ شكلٍ من أشكالِ السرد، كالحوار والحكي، إذ إن الشخصية تجدها في موقفٍ لا تستطيعُ أن تُخاطبَ فيه غيرَها"، (٩) وهذه المناجاةُ نجدها في موقفين:

أ. الموقف الأول، عندما عاد أبو المظفر التاجر من رحلته ومعه قردٌ لأبي محمد الكسلان، عندها قال: "قلتُ في نفسي: والله ما هذا إلاّ متجرٌ عظيم".

ب. والموقف الثاني، عندما أخذ القردُ يتحدث، موجهًا كلامه إلى أبي "محمود الكسلان"، قال: "وقلت في نفسي: أي شيء خبر هذا؟.

وفي هذين الموقعين استعمل السارد ضميرَ المتكلم أيضًا، مما يعني تماهيًا كاملاً بين الشخصية الراوية والحدث المروي.

هناك استعمالٌ لضمير آخر، علاوة على ضميرَيْ الغائب والمتكلم، وهو:

ضمير المخاطب فيما يمكن أن يُعدّ من جنس المونولوج، وهو ذلك الهاتف الذي سمعه "أبو محمد الكسلان" آتيًا من خلفه، [١٠] وهو ينشدُ بيتين من الشعر، هما:

يـــا مســـلماً أمامـــه القـــرآن أبشـــر بـــه قـــد جـــاءك الأمـــانُ
ولا تخـــف مـــا ســـوّلَ الشـــيطان فـــنحن قـــومٌ دينُنـــا الإيمـــان

ونحن نعتقد، أن هذا الهاتف كان نجوى داخليةً من نفس "أبي محمد كسلان" إلى نفسه؛ فقد كان في حالةٍ من التوترِ شديدةٍ، بعد أن اختفت عروسُه ليلة عرسهما، وبعد أن عرف أن القردَ غرّرَ به وخدعه. لذا، كان بحاجةٍ إلى مناجاةِ النفسِ وتطمينها، حتى لو تجلى ذلك الهاتفُ – فيما بعد – إنساناً، فقد كان هذا الهاتف (جنًّا مؤمنًا) كما تخبرنا به الحكايةُ. وهذا التجسيدُ صدىً لذلك (المونولوج)، أو هو مرآةٌ له. وقد كان ضرورةً مُلحةً في تلك اللحظة، أقحمتها الساردةُ الأولى هناك؛ لتجعلَ ذلك الموقفَ منطلقًا لأحداث حاسمةٍ فيما بعد، وقد جعلته من نوعِ الحدث الخارق، الذي كان ضروريًّا " بالنسبة إلى البناء الفني للحكاية، ولتسلسل أحداثها، ولتحقيق نوعٍ من التوازن الطبيعي والأخلاقي فيه"[١١] وكان ذاك، فقد قام هذا الحدثُ – بعينه – بدورِ مُحرِّك الأحداث ودافعها إلى الأمام".

المقاطع السردية في حكاية أبي محمد الكسلان:

ذكرنا – فيما مر – أن حكاية "أبي محمد الكسلان" هي حكاية مستقلة، لم تتولد عن، ولم يتولد عنها حكايةٌ أخرى، كما هو مألوف في حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومع ذلك فإنها حكاية ذات خصائص مشتركة مع حكايات "الليالي"، من حيث عناصرها المتعارف عليها، من مثل: العنصر الخارق، والسحر والجن والمردة والعفاريت والمسخ والطلسم، إلى ما هنالك من عناصرِ تميّز "الليالي" بعجائبيتها وغرائبيتها. وعلى الرغم من كل هذا، فهذه الحكايةُ تتميز بسماتٍ، ربما كان بعضها يسيرُ عكسَ اتجاهها في الحكايات الأخرى. ومن أجل تيسير شرح هذا التصور، سنعمد - فيما سيأتي – إلى تقسيم حكاية "أبي محمد الكسلان" إلى مقاطع رئيسيةٍ، وأخرى جزئية، في داخل تلك الرئيسية، من أجل إبراز المفاصل الحاسمة في الحكاية موضوع التحليل، ومن أجل تسليط الضوء على أحداثٍ ذات خطر فيها، كان لها تأثير في توجيه مسار الحكاية وتكوين الدلالة فيها.

يقوم هذا النص على مقاطع خمسة تامة، [١٢] وكل مقطع منها سيأخذ عنواناً من سمة الحدثِ الأبرزِ بين أحداثه، وسنفيد هنا من النزعة الثنائية في

الشخصيات والثيمات، وفي الأسماء والأفعال في الجمل السردية، التي تشكلُ النصَّ الحكائيَّ في هذه الحكاية. وسنركز في هذه الثنائيات، على المقابلةِ التي تتضمنُ التضادَّ لمعرفةِ إيحاءاتها، وكيف تخدمُ هذه الإيحاءات وجهةَ نظر الحاكي الرئيسي لها، "فإن طريقةَ تعبير النص ترتبطُ ارتباطًا عميقًا برسالةِ النص"(١٣).

المقطع الرئيسي الأول: (الجوهرة):

ويبدأ هذا المقطع من بداية النص: "ومما يُحكى أنّ ... " إلى: " وقال أبو محمد الكسلان: يا أميرَ المؤمنين، لا تظنّ أني ... "، وهو مقطع كاملٌ واحد، لا يتوزعُ إلى مقاطعَ أخرى جزئيةٍ. ينطلقُ هذا المقطعُ من نقطةٍ محددةٍ، حيث جاء غلامُ "زبيدة" إلى هارون الرشيد" يُعلمه بحاجةِ السيدةِ إلى جوهرةٍ بدل أخرى ضاعت من تاجها. وهذا المقطع يضطلعُ بمهمتين:

الأولى: التمهيدُ من أجل الحصول على الجوهرة (التي جاء بها الكسلانُ للخليفة كما تخبرنا به الحكاية). ولم يرد ذكرُ "هارون الرشيد" و"زبيدة" في بداية الحكاية إلا (لافتعالِ) سببٍ للولوج إليها، وسرد أحداثها.

الثانية: تبيان المفارقة التي تبرُزُ في شخصية البطل الرئيسي في الحكاية، وهو: "أبو محمد الكسلان"، الذي كان ثريًا ثراءً لا مثيلَ له، حتى غلب على ثراءِ السلطان. يقولُ هارون الرشيد: "من أين لك كلُّ هذا وأنت ما تُعرفُ إلاّ بأبي محمد الكسلان؟ وأخبروني أن أباك كان حجّامًا؟

ومن هنا المنطلق، تتكشفُ الطبقية الصارخةُ والفوقيةُ المتعاليةُ، التي كانت تَسِمُ المجتمعات آنذاك. فنحن نلاحظُ هنا استهجانَ الخليفةِ ثراءَ هذا الخاملِ من العامة، وما يملكه من الجوهر النفيس.

وهناك مفارقاتٌ أخرى يكشفُ عنها هذا المقطعُ، علاوةً على ما مرّ، وهي أن أبا محمد الكسلان يستعرض أمام الخليفة (وهو رمزُ السلطة القوية) قدرات فوق استطاعة البشر، وهو الإنسانُ الضعيفُ من طبقة العامةِ، من ذلك: السيطرةُ على شراريف القصرِ، فقد جعلها تميلُ إليه، ثم أشار إليها فرجعت إلى موضعها، وغير ذلك من القدرات (الخارقة). فأبو محمد الكسلان – وهذه هي المفارقة – على تدني مرتبته الاجتماعية، غلب الخليفةَ ذا السلطة والجاه، فكأنه يقول له: أنا أستطيعُ أن أغلب السلطان بما أملكه أنا ولا يملكه هو: المال الوفير والقدرة العجيبة.

هنا عودٌ على بدء : فحكاية أبي محمد الكسلان لا تنفلتُ تمامًا من عقال

الحكاية الإطار "الليالي"، بل إن هناك روابط خفيةً تطلُّ براسها بين الفينةِ والأخرى، تذكِّرُ بوشائج غير مرئيةٍ مع النصِ الأم، ومنها هذه الوشيجة. فأبو محمد الكسلان، باستعراضه لقدراته هذه، وتغلُّبِه (المعنوي) على الخليفة،فكأنه يتحدث بهاجس شهرزاد لصاحب السلطة عليها: شهريار، ومن لف لفّه، ومهما بلغ الواحدُ منهم من الجبروتِ والقوة، فهناك من يمكنُ أن يكون أقوى منه بقدراتٍ يعجزُ عن الاستحواذ عليها.

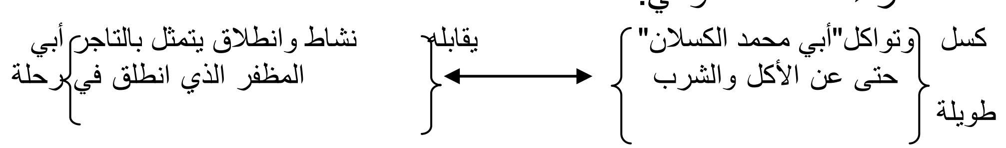
المقطع الرئيسي الثاني: (رحلة التجارة):

وهذا المقطعُ ينقسمُ إلى مقطعين جزئيين:

المقطع الجزئي الأول: (القرد المعجزة).

يبدأ هذا المقطعُ بقولِ شهرزاد: " إن أبا محمد الكسلان قال للخليفة: يا أمير المؤمنين، اسمع حديثي فإنه عجيب ... " إلى "... حتى وصلوا إلى البصرة ".

وينطلق السرد في هذا المقطع من ثنائيات ضدية تتضح فيه من خلال القراءة المتمعنة، وهي:



وهناك ثنائية بين قوةٍ وضعف، إلا أنّ الضعف كان تضليلياً مارسه القردُ؛ لئلا يلفتتَ النظر إليه في هذه المرحلة، فتكون الثنائية الضدية هنا، كالآتي:

قوة (عند القرود الأخرى) ⟵ يقابلها ⟶ ضعف (في القرد المنتوف)

ولا يلبث هذا الضعفُ في القردِ المنتوفِ أن يلتقي مع القيد، وكلاهما ضعفٌ، إذن هو لقاءٌ تكافُئي. ولكن، تكمنُ في هذا اللقاء مفارقةٌ عجيبةٌ: إذ يتحول من لقاءٍ تكافُئي إلى النقيض تمامًا،إلى لقاءٍ ضدي، "فالتناقض الكامن في مفارقةٍ يمكن أن ينشطر إلى نصفين متضادين، كما أنَّ طاقةً ما قد تغير موقفها في السياق لتصبحَ في هذه المنظومةِ الثنائية طاقة ضد"، [١٤] فبعد أن قيّدَ الزنوجُ التجارَ (بعد أن هاجموهم في إحدى جزر الصين)، حرّرَ القردُ أبا المظفر، الذي قام بفكِّ قيود جماعته بعد ذلك. وبناء عليه، تتكشف هنا ثنائيةٌ ضدّية أخرى:

قيد (عندما قيد الزنوج التجار) ⟵ يقابله ⟶ حرية (عندما فكّ القرد قيودهم).

تبدأشخصيةُ القردِ بالتحولِ في هذا المقطع، وهو تغيّرٌ من النقيض إلى النقيض، من الضعفِ إلى القوة.

المقطع الجزئي الثاني: (الهدية).

ويبدأ بسؤال أبي المظفر: "أين أبو محمد الكسلان؟، " وينتهي بعبارة: "فتركتُ الكسلَ وفتحتُ دكانًا في السوق"، على لسان أبي محمد.

الثنائية الواضحة بكل معالمها ودلالاتها هي ثنائية:

الكسلان ← يقابل → تركت الكسل

إذن، ينقلب حال أبي محمد الكسلان إلى الطرف النقيض: فمن الكسل إلى النشاط، ومن الفقر إلى الغنى. ولا بد أن نذكر هنا، أن العنصر المحفز وراء هذا التحول كان "أم" أبي محمد هذا. فقد كانت سبب مجيئه إلى الحياة، وحافزه على القيام بأموره اليومية، ومن ثم دفعته إلى لقاء أبي المظفر التاجر، وأعطت ابنها خمسة دراهم لينقدها أبا المظفر؛ ليأتي له به، بشيء يتجر به . وهذا التحول بعينه كان حافزاً للأحداث على التكثيف والتراكم ، ومن ثم الانطلاق:

فالكسل = عدم الحركة = السكون.

والنشاط = عدم الكسل = الحركة.

فكسلُ أبي محمد معادلٌ لسكون الأحداث، وقارئ الحكايةِ لا يكاد يقع على شيءٍ ذي أهميةٍ في المقطع الأول، وبداية المقطع الثاني: "فأبو محمد الكسلان" كان كسلانًا، وكان ينزع إلى السكون والركود، وكذا الأحداث. ولكن، برزت هناك إضاءة أخذت تلوحُ من بين السطور، وبدأت تحرك الأحداثَ بتحريكها "لكسلانها": إنها الأم. صحيح أن هذا التحفيز للحكاية قد بدأ ضعيفاً، لكنه ما لبث أن أخذ يتصاعدُ حتى وصل إلى الذروة، آخذاً بتلابيب الأحداث معه تصاعديًا.

لكن، ما أن بدأت الأحداثُ تصلُ إلى درجةٍ من التكثيفِ والتأزُّمِ في المقطع الثاني، حتى انسحبت أم "أبي محمد" عن مسرح الأحداث في الحكاية، ودخل ابنها مرحلة النضوج والرجولة، بدخول عنصر أنثوي جديد: "العروس".

المقطع الرئيسي الثالث: (العروس):

المقطع الجزئي الأول: (الخطبة).

ويبدأ هذا المقطعُ بكلام أبي محمد الكسلان وهو يسردُ حكايتَه: "وصار القردُ يجلسُ معي على مرتبتي"، وينتهي بعبارة: " ... وكتب كتابي على بنته، وقال لي: بعد عشرةِ أيام أدخلك عليها". ويردُ في هذا المقطعِ الثنائيات التالية:

لاحديث (وضع طبيعي للقرد عندما لم يكن يتكلم) يقابله حديث (عندما نطق القرد وكلّمَ الكسلان)

اطمئنان (اطمئنان أبي محمد للقرد قبل أن يتكلم) ⟵ يقابله ⟶ فزع (فزع أبي محمد عندما كلمه القرد)

جـنّ (القرد كان ماردًا من الجن) ⟵ يقابله ⟶ إنسان (أبو محمد الكسلان كان إنسانًا)

وعندما ننظر إلى العلاقة العموديةِ لكلِّ طرفٍ من الأطراف المتقابلـةِ، نجد ما يلي (١٥)

لا حديث ⟵ اطمئنان ⟵ جن، والجن من: جنّ الشيء: اختبأ، والاختباء فيه اطمئنان

والاطمئنان لا يحتاج إلى كثير كلام

حديث ⟵ فزع ⟵ إنسان، والإنسان ينزرع في داخله الخوفُ من مؤثراتٍ خارجية.

ووفق هذه العلاقة، فإن الجن/المارد كانت له قدرات تفوقُ قدرات الإنسان، ولا يتسرب إلى نفسه فزعٌ ولا خوف.

المقطع الجزئي الثاني: (الخديعة).

وهذا المقطع يبدأ بعبارة أبي محمد الكسلان: " ... ثم مضيت إلى منزلي وأنا فرحان، فخلوت مع القرد .."، إلى: "وجئتُ داري وفتشت على القرد فلم أجده، وعلمتُ أنه هو الماردُ الذي أخذ زوجتي وتحيّلَ عليّ".

أما الثنائيات الضدية الواردة في هذا المقطع، فهي:

المحظور (خزانة مغلقة في غرفة العروس فيها رايات طلسم لحمايتها) ⟵ يقابله ⟶ انتهاك المحظور (فتح أبي محمد الكسلان للخزانة وإبطال الطلسم)

فرح (أبي محمد بالعروس) ⟷ يقابله حزن (لاختفاء العروس)

نامت (العروس) ⟷ يقابله استيقظت (العروس أيضًا)

العلاقة العمودية بين الأطراف المتقابلة أعلاه:

المحظور(في حالة عدم المساس به أي السكون) ← فرح ← فرح وراحة راحة = نوم، والنوم

انتهاك المحظور (في حالة المساس بالمحظور) ← حزن ← معرفة الحقيقة استيقاظ وفي اليقظة التي كثيرًا ما تكون مزعجة ومحزنة

المقطع الرئيس الرابع: (مراجعة وتأمل).

وهو مقطع منفرد مستقلّ، يمثل المرحلة الانتقالية في حياة "أبي محمد الكسلان".

يبدأ هذا المقطع من : " فندمتُ وقطّعتُ أثوابي ... ولم تسعْني أرضٌ فخرجتُ "، إلى: " ... فانقلب ذلك الهاتفُ في صورة إنسانٍ".هذا المقطع يتمحور حول حدثٍ له أهميةٌ كبرى: فقد كان نقطة تحوّلٍ في مسار الحكاية، وموضعَ تراكم تجارب البطل، بحيث كانت هذه التجارب رصيده، وزخمَ مسيره في الحكاية فيما سيلي من أحداث.

تعتدي حيّة سمراء على حية بيضاء على مقربة من أبي محمد، الذي كان يفكرُ في نفسه وما حلّ بها، فينتصر للبيضاء على السمراء. والثنائيات المتقابلةُ في هذا المقطع تتركز على هذا الحدث كما يلي:

خرج (أبو محمد الكسلان من بيت والد العروس) ⟷ يقابل ودخل (بيته)

حية سمراء ⟷ يقابلها حية بيضاء

العلاقة العمودية بين المتقابلتين أعلاه:

خروج ← الحية السمراء = اختفاء (السواد = الظلمة)
دخول ← الحية البيضاء = بقاء (البيضاء = النور).

"وتزخر الحكايات بالحديث عن الأفاعي السوداء التي أرادت أن تفتك بالأفاعي البيضاء، وهي حكايات تنتهي غالباً بانتصار الحية البيضاء؛ لأنها

رمز الخير أو الإيمان، ضد الحية السوداء، التي هي رمز الشرِّ والكفر، وهي غلبةٌ ضروريةٌ لأنها لا تخرقُ قوانينَ الكونِ وسنَّته التي جرى عليها". (١٦)

نحن نلاحظ هنا: غلبةَ اللونِّ الأبيض على اللون الأسود: فالخروج ملازم للسواد / الظلمة، والدخول ملازم للبياض/النور، وفي هذا صدى لما جاء في الآيةِ الكريمة: ﴿لِتُخْرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾(١٧) والسوادُ عنوانُ الشؤم/الشر، والبياضُ عنوانُ التفاؤلِ/الخير. وقد لجأ الساردُ في هذا المقطع من الرسالة إلى التعبير عن الصراع بين الخير والشر عبر ترميزةٍ في صورة (الحية) كما لاحظنا: حية سوداء وأخرى بيضاء. واتحاد الضدين: الخير والشر في كائن واحد هو الحية، يجعلها ترتفعُ إلى مستوى الرمزِ الذي ينطوي بالضرورة على المعنى ونقيضه، ويحتضن جميع المتقابلات المتضاربة. (١٨)

وهذه الترميزةُ هنا تبعثُ على الاعتقادِ بأن الصراعَ الذي تُلمحُ إليه موجودٌ، في اللحظة ذاتها في نفس أبي محمد، وقد كان صراعًا محتدمًا انفرج عن تغلُّبِ الأملِ/الخير في نفسه، فكوفيء على ذلك بأن سمع هاتفًا خلفه يقوّي من عزمه، ويُطَمْئِنُ نفسَه، وقد تجسّد له إنسانًا، بل إن تلك المكافأة جاءته بأكبرَ من ذلك: بعشرةٍ من أمثال صنيعه، عبر عشر حياتٍ أخريات، جئن فقطّعن الحية السمراء المعتدية، فكأن ذلك كان إصرارًا على دحضِ الشرِّ، وإمعانًا في دحره!" (١٩)

المقطع الرئيسي الخامس: (الانفراج)

المقطع الجزئي الأول: (انتهاك المحظور):

ويبدأ بعبارة: وقال لي لا تخَفْ ... ونحن قوم من الجن"، إلى: " ثم أتيتُ إلى نهرٍ وجلستُ على شاطئه" . لم تبرزْ في هذا المقطع ثنائيات ضدية متقابلة ذات شأن، ولكن ظهرت فيه (مفاتيحُ حاسمةٌ) أو (ثيمات) ذات دلالات ترميزية مكثفة. من هذه (المفاتيح):

- أخو الحية البضياء، (ثيمة اللون الأبيض مرة أخرى)(٢٠)، وقد ظهر هذا الأخ لأبي محمد الكسلان الذي كان في قمة أزمته النفسية بسببِ اختفاءِ عروسه، وانطلاقه إلى حيث لا يدري، وقد قدم المساعدة له؛ لأنه – أي الكسلان – أنقذ أخته الحية البيضاء في وقت سابق.

قلت: اللون الأبيض مرة أخرى، معنى ذلك: الإصرار على غلبة النور/الأمل/الخير على كل ما يمكن أن يندرج تحت: السواد/الشر/الظلمة.

- الحدث المحظور: ذكرُ اسمِ الله، وكان هذا الذكرُ من المحظوراتِ في هذه الحكاية، وفي هذا المقطع تحديدًا. وهذا المحظورُ لم يكن قصرًا على هذه الحكاية، بل ورد مثلُه في حكاية "حمّال بغداد والبنات الثلاث"، وتحديداً في حكايةِ الصعلوك الثالث.[٢١]حيث نجد الهاتفَ ينصح الشخصيةَ بعدمِ ذكر اسم الله تعالى، حين امتطاء الزورق السحري، ولكنها تقع في المحظور ، فتسمي اللهَ وتكبّرُه، ولكنَّ ارتكابَ هذا المحظور يُفضي إلى عقابها بإلقائها في اليم، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصيتنا في حكاية "أبي محمد الكسلان". فإن العفريت/أخا الحية البيضاء ينصح أبا محمد الكسلان بعدم ذكرِ اسم الله خلال طيرانه على ظهر المارد وإلاّ هلك. إلا أنه لم يلتزم بذلك، وانتهك المحظور، بعد أن حثّه عليه الرجلُ الأخضر ذو الرمح، فقتل الماردَ الطائر، وعلى ظهره أبو محمد الكسلان، الذي وقع إلى البحر وكاد يغرق،[٢٢] لولا خمسة بحارة صينيين تصادف وجودهم في زورق في ذلك المكان، [٢٣] أنقذوه وأخذوه إلى ملكِهم. فكأن وقوعه في البحر هنا لم يكن عقابًا، بل مكافأةٌ على صنيع له سابق. [٢٤]
- ظهور رجل أخضر يحمل رمحًا، رمى به العفريت الطائر، وعلى ظهره أبو محمد الكسلان كما مر.
- البحر وصيد البحر، والبحارة: لقد تكرر ورود مفردة (البحر) عدة مرات وبشكل واضح وصريح في حكايةِ "أبي محمد الكسلان"، مايعني أن البحر ساعدَ في تشكيل أحداثها، وتحديدِ مسارها. والبحر ليس جديداً في هذه الحكاية، فهو موجودٌ وحاضرٌ في عدد من حكايات الليالي". [٢٥]

للبحر دلالته، وهذا يعني أنه مصدرٌ خيرٍ في حكايتنا، والأحداث شاهدةٌ على ذلك:

أولاً: كان رزقُ أبي محمد في أول ثرائه قادمًا من البحر، حين ذهب أبو المظفر - مُبحراً- للاتجار، فأحضرَ له القردُ الثروةَ من مالٍ وجوهر.

ثانياً: عندما رُمي أبو محمد في البحر، بعد أن وقع عن ظهرِ العفريت، والتقطة خمسة من البحارة الصينيين وأخذوه إلى ملكهم، الذي جعله نديماً له وقدّمه على غيره.

ثالثاً: كان البحرُ الحيّزَ الذي سار فيه "أبو محمد الكسلان" في رحلةِ التفتيشِ عن عروسِه، ورحلةِ العودةِ إلى بلده.

فالبحرُ في هذه الحكايةِ – إذن – كان أولاً مصدرَ العقدةِ، ومن ثم مصدرَ الفرج والخير وحل العقدة.

المسخ بسبب الكفر: وهو أَن يتحول الآدميون إلى حيوانات مختلفة – أو كما هو الحال هنا - إلى حجارة. تدعو تفاصيل هذه التحولات الخَلْقية ... إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالي، وتكرارها نمطية معينة تمكننا من استخلاص معانٍ أدبيةٍ ورمزية"[٢٦].

تظهر ثيمةُ (المسخ) واضحةً في معظم حكايات "ألف ليلة وليلة"، وبخاصة المسخ على هيئة الحيوان، ويتمظهر المسخُ في حكايتين، على صورتين هما:

أولاً: مسخُ الماردِ نفسَه قردًا.

ثانياً: مسخُ أهلِ المدينةِ بأكملها رآها أبو محمد في الصين، على شكل حجارة. يقول في ذلك:"وكان أهل تلك المدينة في الزمن الأول كفارًا فمسخهم الله تعالى حجارة". [٢٧] ومما يلفت الانتباه المعنى الديني الذي يتكرر في "ألف ليلة وليلة"، وهو تحولٌ بشعٌ إلى شكلٍ قبيحٍ فيه تجريدٌ كاملٌ للإنسانية[٢٨] مثال ذلك ما ورد في الليلة السادسة عشرة، في حكاية "حمّال بغداد والبنات الثلاث أيضًا، وتحديدًا في حكاية الفتاة الثالثة، التي دخلت مدينةً وجدت كلَّ من فيها ممسوخًا حجارةً سوداء [٢٩]؛ لأنهم كانوا يُقسمون بالنار والنور والظل ..." ونجا من المسخ شابٌ مؤمنٌ، معنى ذلك:أن أهل المدينة مُسخوا عقابًا واستحقاقًا لغضب الله [٣٠]؛ لأنهم كانوا كفارًا كذلك. تتضح هنا ثيمة الكفر والإيمان وعواقبهما وثوابهما، وذلك كلُّه مرآة للثقافةِ الدينيةِ المتغلغلةِ في نفس الساردة الرئيسية لحكايات "ألف ليلة وليلة"، وهي نفسُها الثقافةُ الجمعيةُ لمجموعِ المتلقين آنذاك.

المقطع الجزئي الثاني: (الفرج).

ويبدأ هذا المقطع بعبارة: "فبينا أنا جالس، فإذا بفارس قد أتى"، وإلى نهاية الحكاية.

تبرز في هذا المقطع – أيضًا – (مفاتيح) أو (ثيمات) ذات دلالات مكثفة، نذكر منها:

إلباس الشخصية ثوبًا. ففي الحكاية "أبي محمد الكسلان". يخلع الفارس (أخو الحية البيضاء) ثيابه ويُلبسها أبامحمد . ولهذا الحدث في هذا الموقع دلالته: فهو يعني أن الفارس قد اعطى أبا محمد الأمان والطمأنينة والشعور بالسلامة، وهذا ما كان يحتاج إليه – أبو محمد – في تلك اللحظات. "وإن كان خلعُ اللباسِ في فضاءاتِ ألف ليلة وليلة ... إنما هو فعل يعني فقدان هوية سابقة". [٣١]، فإنه هنا دليل الحماية والأمان، إلى أن تبلغ الشخصية هدفها.

العنصر الخارق: السيف المُطَلْسم: السيف يحسم بحده المواقف، وهو هنا يرمز إلى هذا المعنى بعينه. لقد أعطى الفارس أبا محمد الكسلان سيفًا مطلسمًا: سيفاً ليقطعَ بـه، ومطلسمًا ليكون ذا قدرات عجيبة خارقة، تمكنه من الوصول إلى هدفه، والتغلب على العقبات التي قد تعترض سبيله إلى ذلك.(٣٢)

الشخصيات في حكاية أبي محمد الكسلان:

شخصية أبي محمد الكسلان:

يتضح لقارىء الحكاية ومتلقيها أن الشخصية المحورية، التي تدور حولها – ولأجلها – الأحداثُ، هي: شخصيةُ "أبي محمد الكسلان"، وهي شخصيةٌ تبرز سماتُها وتتشكلُ تدريجيًا منذ مطلع الحكاية، ولا تلبث أن تتضحَ تصاعديًا مع تعقد الأحداث وتداخلها. وأما الشخصياتُ الأخرى في هذه الحكاية،"فهي محضُ شخصياتٍ مرحليةٍ مرهونة بمهمة، ما إن تفرغ من أدائها حتى تختفي"،(٣٣) أي في اللحظة التي يتحقق فيها الهدفُ من إظهارها في الموقع الذي حُدِّد لها، في حين تبقى الشخصيةُ الأساسية تجترح الفعل أو تتلقاه تفعل أو يُفعل بها". (٣٥)

يبرز دورُ الشخصيةِ الحكائية الرئيسية في ما يحيكه الراوي حولها من ظروف تقودها إلى مراحلَ عدةٍ من التطور الحدثي والحكائي: فقد كانت الأحداثُ – في البداية - تنمو من حول أبي محمد وتتمدد وتتسع وتتراكم، وهو لم يكن يحركُ ساكناً إزاء ذلك. لقد كان " أبو محمد الكسلان " كسلانًا، وانعكس هذا الكسلُ سلبًا على حركةِ الأحداثِ في البداية ؛ فقد كان كسلانًا في كل شيء : في مأكله ومشربه وملبسه، ولكنْ، تغيرَ الحالُ بدخولِ عنصرِ أثّر على مسار الحكاية بعد أن أثّر في مسار حياته. إنه عنصر **الأم**، التي كانت حافزَ هذه الشخصية والأحداث معاً، كما رأينا، وبتأثيرها أخذت الأحداثُ تتجه إيجاباً إلى ابنها، لتضعَ بين يديه ما لم يسعَ إليه، أو يجهد نفسه للحصول عليه، فربَّ ساعٍ لقاعد!.

فقد هيّأت الظروف له لحصوله على القرد الذي سيكون له شأن خطير على نمو شخصيته، وكذلك على تطورِ الأحداث فيما بعد.

وأيضاً، حصل على ثروة كبيرةٍ من أبي المظفر، كما ذكرنا آنفًا.

العروس: وهي ابنة الشريف، وهو تاجر كان في سوق العلافين، أقنعه القردُ بخطبتها (دون أن يعرف بخديعته له) وقد أعطاه المالَ الوفيرَ من أجل إتمامِ هذا الأمر.

واستمرت مثلُ هذه الأحداثِ بالظهور، حتى في المراحل التالية من حياة "أبي محمد الكسلان"، وحتى بعد التحول الذي طرأ على شخصيته: فيد المساعدة تمتدُّ له من الجنِ والعفاريت، وغير ذلك من المظاهر الخارقةِ؛ لتعينَه على الوصول إلى مدينة النحاس، حيث سجن المارد/القردُ عروسَه.

شخصية الأنثى: وتمثِّلها في هذه الحكاية شخصيتا الأم والعروس.

أولاً: شخصية الأم:

لم يُظهِرْ مبتدع الحكاية وراويها أيضًا، أمَّ أبي محمد الكسلان في مقدمةِ الأحداث التي تتالت – بعد ظهور الأمِّ كعنصر أساسي في حياة ابنها – لم تكن لتنمو معها شخصية أبي محمد الكسلان لو لم تقم الأم بحفز (كسلانها) على الحركة، وتحديدًا في المقطع الثاني.

وموتيفة الأم هذه لايجدر أن تُترك دون تأمُّل:

- فالأمُّ هي الأنثى التي كانت سببَ مجيء ولدها إلى الدنيا، وقد تعهدته طفلاً ويافعًا.
- وهي التي حفّزته على ملاقاةِ أبي المظفر التاجر، ودفعت له نقوداً ليُحضرَ لابنها مايستطيعُ أن يتّجرَ به، وهي التي دفعته إلى أن يستثمرَ ماله.

لقد كانت الأم / الأنثى هي عينُها محركَ الأحداث: فقد بذرتها في بداية الحكاية، وما لبثت هذه الأحداثُ أن تسارعت وتعاقبت وتراكمت ، حتى وصلت إلى مفصلٍ حاسم في مسارها، وهو ظهور القرد؛ فتوارت شخصيةُ الأمِّ عن مسرح الأحداث، بعد أن أخذت بيد ابنها ليشقَّ طريقه في الحياة، فتكون بذلك قد أنهت رسالتها، وتعرّف أبو محمد على حقيقته كإنسان.

ثانياً: شخصية العروس:

وهي الشخصيةُ الأنثويةُ الثانيةُ التي كانت وراء تحفيز الأحداث بعد أن كادت تسكن، من جهة، ونموِّ شخصية "أبي محمد الكسلان" من جهة أخرى، «فكل وجود أنثوي في الحكايات يمكن أن يتخذَ أشكالاً مختلفة، لكنه غالباً ما يتخذُ شكلاً موحيًا داخله، مستدرجاً للرغبة عند غيره، عارفًا بأسراره» [٣٦].

لقد ظهرت العروس (وهي ابنة تاجر في سوق العلاّفين كما بيّنا، دون تخطيط مسبق من أبي محمد الكسلان. إلا أن الوقائعَ تتكشفُ عن شخصيةٍ أخرى قد افتعلت ما افتعلت من أحداثٍ في الحكاية كانت وراء ظهورِ هذه

(العروس) على مسرح الأحداث هذه الحكايةِ، وأعني بتلك الشخصية: (القرد). فقد وضع صانعُ الحكايةِ هذا القردَ في طريق أبي المظفر التاجر ليشتريه لأبي محمد الكسلان، وليأتيَ به من رحلته التجاريةِ إلى بلاد الصين. وبقي هذا المخلوقُ مرافقاً للكسلانِ، وهو يظنُّه قرداً عادياً، إلى أن نطق – فجأة – موجهاً كلامه إليه، وبعد سكونِ المفاجأة، أقنع القردُ أبا محمد أن يخطبَ ابنة الشريف، وقد فعل دون أن يساورَه شكٌّ في أن القرد كان يخططُ لأن تكون العروس له في النهاية.

وعلى كل حال، فقد تمّ المراد، وفي اللحظة التي تلاقت فيها شخصيتا العروس وأبي محمد، بدأ سير الحكاية بالتحوّل، وبدأت شخصية أبي محمد الكسلان بالنمو والتحرك أيضًا، ولكن باتجاهٍ آخرَ، غير ما كانت عليه إلى الأمام، بعد أن كادت أحداثُها تتوقفُ عند نقطةِ لقاءِ القرد بأبي محمد.

التقت العروسُ بأبي محمدٍ ليلةَ عرسِهما، وعندما رآها فرح بها جدًا، وقد أُخِذ بجمالها، واستقامة قدّها! لكنّ هذا الفرحَ لم يتمّ بسبب تنفيذه لشرط القرد، وهو هنا انتهاكُ المحظور، وهو شرط كان قد طلبه القرد منه فيما لو تمّ له ما أراد وتزوج الفتاة. ولم يكن هذا الشرطُ سوى خدعةٍ من القرد، وكان أبو محمد الأداةَ التي استطاع بها القردُ أن يتخلصَ من الطلسم الذي كان يحمي الفتاةَ منه، وقد أبطله أبو محمد – وهذا انتهاك للمحظور كما ذكرنا – وذلك قبيل أن يفتض عروسه. عند هذه اللحظة تختفي العروس، ويتلاشى الأمل، ويضيعُ الحلم، وينقلبُ الفرحُ حزنًا، ويدخل "أبو محمد الكسلان" مرحلة تأملٍ ومراجعة للنفسِ ويذهب في رحلةٍ لا يعرفُ وجهتها.

فالعنصر الأنثوي في هذه الحكاية – إذن – كان عاملاً حاسمًا في تحوّلِ الشخصيةِ المحوريةِ في الحكاية، وكان هذا العنصرُ يتدخلُ في كلِّ مرةٍ كانت الأحداث فيها تنزع إلى السكون:

فكما كانت الأم سببًا في تعرُّف أبي محمد على حقيقته كإنسان،

كانت العروس سبباً في حفز (الذكورة) والنضج الرجولي والجنسي عنده، وكأن هذا الأمر وراء تصميمه على البحث عنها – أي العروس – بعد اختفائها.

فالأم كانت سبب مجيئه إلى الحياة، والعروس ستكون سبب استمراره فيها، ففي كل حكاية "يشكل «جسد المرأة حافزاً، ويشكّل هذا الحافزُ بدوره وحدة حكائية صغيرة، سرعان ما تنمو وتلتقي بوحدة حكائية أخرى. وتتضافر هذه الحكايات جميعًا، أو الوحدات الحكائية الصغيرة، لتشكل حافزًا رئيسيًا يزداد وينمو تعقيدًا، وبنموه تتشكل العقدة الرئيسية التي ستحلُّ بدورها بانعدام الحافز

... »[٣٧].

تلتقي عند هذه الدلالة تحديدًا، الحكايةُ الإطـار "الليـالي" بحكايـة "أبـي محمـد الكسلان":

فشهرزاد الأنثى ، راوية حكايات "ألف ليلة وليلة" كانت سببًا للإبقاء علـى حياةِ بنـات جنسـها، وجاهدت حتـى حققت هذه الغايـة، وفـي الآن نفسِـه "منحت شهرزادُ شهريارَ الخلاصَ من بـراثن الأنثـى المتمـردة – فتـاة الصـندوق – حين قدمت المعـادل الموضـوعي لكافـة فجائعـه وهزائمـه السـابقة، بـل وأرشـدته إلـى الطريق الآخر ... بوصفها هي الشخصية الإيجابيـة التـي تحلُّ محل الشخصية السلبية" [٣٨]

والأم في حكاية أبـي محمد الكسـلان، جاهدت من أجلِ ابنِهـا حتـى نجحت بأن جعلته يواجهُ الحياةَ على قدمين ثابتتين.

العروس كانت حافزًا لأبي محمد على التخلص من سلبيته السـابقة، فتمسك بها؛ لأنه رأى فيها استمرارًا لوجوده: فستكون العروس سببًا لمجـيء نسـله إلـى الحيـاةِ، فنصُّ الليـالي فـي معظمـه "يتشـكل مـن مجموعـة مـن الحـوافز الجنسـيةِ المتتابعة زمنيًا وحسب السبب والنتيجة والوظائف التـي تؤديهـا. ويتعـزز ارتبـاطُ وحميميةُ العلاقاتِ بين الشخـوص – الذكوريـة والأنوثيـة – كلمـا قويـت الحـوافزُ الجنسيةُ التي يمكن اعتبارُها حوافزَ مشتركة ... " [٣٩]

فـإن كانـت شـهرزاد قد أنقذت بنـاتِ جنسِـها إنقـاذاً (ماديًـا)، بحمـايتهن مـن القتـل، فـإن الأمَّ والعروس قد أنقذتا "أبـا محمـد الكسـلان" الـذكر إنقـاذًا معنويـاً، فأثرتا في تحولِ شخصيته ونموها، وقادتاه إلى التغير الإيجابي، وهذا إنقاذٌ بحدِّ ذاتِه.

فشهرزاد وأم أبي محمد والعروس يلتقين جميعًا علـى مستوى واحد، هو: القدرةُ على قلبِ الأحداث وتوجيهِها إلى الهدف المنشود، ببطء لكن بثقة! وهن بهذا يؤكدن على مقولة "أن المرأة إذا أرادت أمرًا لم يغلبْها شيء".[٤٠]

وأمـا الشخصـيات الأخـرى، التـي لعبـت دورهـا فـي مرحلـةٍ مـن مراحـل الحكاية ثم اختفت، فهي: شخصيتا أبي المظفر التاجر، والقرد/المارد.

أبو المظفر التاجر:

كان دورُ هذه الشخصيةِ بمنزلة النجاح الذي عمل على توازنِ الأحداثِ فـي شـطر الحكايـةِ الأول: وتحديـداً فـي المقطـع الرئيسـي الثـاني منهـا. فقد كـان أبـو المظفر سببَ ثراءِ أبي محمد ، ولو مصادفةً، فهو الذي(بميوله الخيّرةِ) اعترض السـيرَ الهـادىء جدًا للحكايـة فـي بـداياتها، فحركهـا لحظـةَ التقـى "بـأبي محمـد

الكسلان"، بل لقد عمل على اتساع دائرتها لتقبلَ مزيدًا من الأحداث والشخصيات، وهذا ما كان. ثم اختفى فجأةً، بعد انتهاء مهمته، تمامًا كما اختفت الأم في مرحلة نضج شخصية الحكايةِ الرئيسية، كما أسلفنا.

القرد / المارد:

وهو الجناح الآخرُ، الذي عمل على توازن الأحداث في الشطرِ الثاني من الحكاية، وتحديدًا: في المقطع الرئيسي الثالث. فقد كان هذا القردُ سببًا آخرَ في ثراء "أبي محمد الكسلان"، وعاملاً قويًا في تحريك (المنزع الذكوري) في داخله، فمن دوافع الحكي وعوامله – في كثير من الأحيان - الإغراء والرغبة والغواية. هذا القرد شجّع أبا محمّدٍ على خطبة فتاةٍ انتقاها له، دون أن يعرفَ – ابو محمد هذا – هدفَ القردِ الحقيقي من وراء ذلك، ولم يتحرّ السبب، فإن الإغراءَ والرغبة غلبا. وهكذا، فإنّ القردَ استطاع أن يثيرَ في ذات "ابي محمد" الصراعَ لإثبات الذات والتغلب على الضعفِ والتواني، وإن كان ذلك بشكلٍ عرضي، مع تداخلِ الأهداف والأغراض.

لكن القردَ / العفريت ينفجرُ كالإعصار في اللحظة التي ينفكُّ فيها الطلسم، وهي عينُ اللحظة التي توجه فيها "أبو محمد الكسلان" إلى عروسه لافتضاض بكارتها! فكأن اللقاء الجنسي قد مثّل في تلك اللحظة " محرق الحياة " [٤١]، وهذه اللحظة – تحديدًا – كانت نقطةَ تحولٍ وانعطافٍ على صعيد الأحداث في الحكايةِ، وعلى صعيد الشخصيةِ المحوريةِ ذاتها أيضاً. فقد بثتْ هذه اللحظة الحياةَ من جديد في "أبي محمد" واضطرته إلى التفكير فيما حصل له، وماذا سيحصل له فسار – عند هذا المستوى من تداخل الأحداث وتعقدها – على غير هدى، في رحلةٍ لا يدري أين منتهاها: إنها رحلةُ البحثِ عن الحقيقةِ، هذه الرحلة التي ستقوده في النهايةِ إلى حيث مبتغاه: عروسه المخطوفة.

أما الشخصيات الأخرى في الحكاية، فلم تكن سوى شخصياتٍ مرحليةٍ، كانت تومض في فضاء الحكاية لمهمة محدودة، لا تلبث أن تختفي. مثلُ ذلك: الحيةُ السمراء والحية البيضاء، وقد أفضنا بالحديث عنهما في المقطع الرئيسي الرابع. [٤٢]

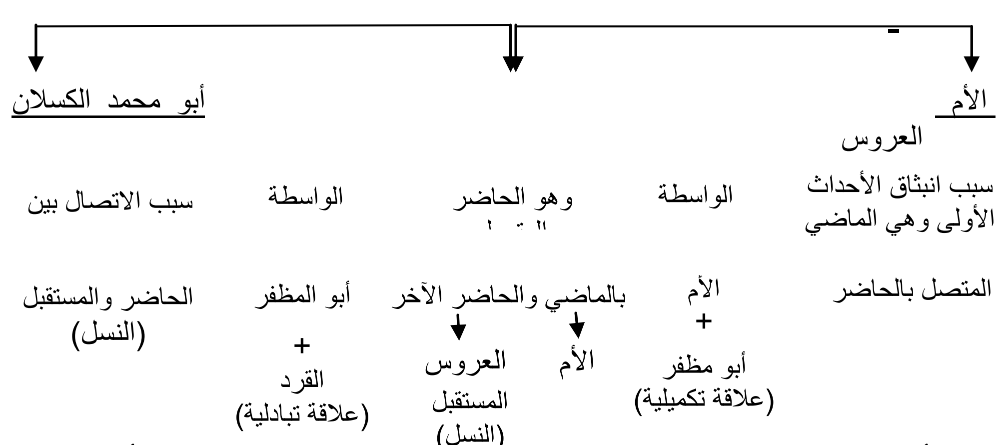
ومن الشخصيات التي ظهرت في فضاء الحكاية كوميض البرق ثم اختفت:

الرجل الأخضر: الذي كان يحملُ رمحًا، وحثّ أبا محمد على ذكرِ اسمِ الله، بعد أن منعه الفارسُ من ذلك، [٤٣] لئلا يهلك قائلاً له: "ولا تذكر اسم الله وهو حاملك لأنه يهربُ منك". [٤٤] وهذا الرجلُ الأخضرُ بزغَ في فضاء الحكايةِ

لحظاتٍ ثم اختفى كما يختفي الشهابُ، ولكنّ أثره لا يُنكرُ في تحويل مسار الحداث إلى اتجاهٍ آخر، إذ كان ذلك الخطوة الأولى على طريق العودة، وبصيص الأمل لإنقاذ العروس المخطوفة.

شخصياتٌ أخرى: البحّارةُ الذين أنقذوا "أبا محمد الكسلان" من الغرق في بحر الصين، بعد أن وقع عن ظهر العفريت، وكذلك ملك الصين الذي أكرمه وجعله نديمه.

والآن، سنعود إلى "أبي محمد الكسلان"، وشخصيتي "الأم" و"العروس"، وسنحاول فيما يلي، ومن خلال الترسيمة التالية، أن نبين ماهية العلاقة التي تربط هذه الشخصيات معاً، وكيف تبادلت التأثر والتأثير.



أمر آخر يستوقفنا في سياق الحديث عن الشخصيات في حكاية "أبي محمد الكسلان"، وهو: أن كلَّ هذه الشخصيات منكرة، لا تحمل أسماء تخصِّصها: فهي: إما جنّ أو عفريت، أو العروس أو الشريف، وحتى الأم لم تُعطَ اسمًا. ويبدو أن الأسماء في هذه الحكاية كانت تُطلق لغرضِ تعيين الأشخاص، وهي تجعل الشخصيةَ في القصةَ تبدو أكثرَ واقعيةً. أما اللا تسمية فتُضعِفُ الهوية وتجعل الشخصية عرضة لاعتبارها رمزاً" (٤٥)

وفي الحكاية، موضوع الدراسة، لم يحمل اسمًا علمًا من شخصياتها بل كنية على وجه التحديد سوى اثنين: بطل الحكاية أبو محمد الكسلان، وأبو المظفر التاجر. وهذان الاسمان نجد فيهما "عنصرًا وصفيًا ... أكثر منه عنصرًا تمييزيًا" (٤٦) ويقدمان لمسمييهما استقطابًا تقابليًا متكاملاً:

فاسم "أبي محمد الكسلان" يشيرُ ضمنًا إلى فترةٍ زمنيةٍ، هي الشطر الأول من حياةِ هذه الشخصية، التي اتسمت – خلالها – بالخمول والكسل وعدم الحركة.

أما "أبو المظفر"، فهو شخصية مؤثرة في الحكاية، ظهرت في شطرٍ

متقدم من حياة البطل، واسمه يوحي بموضع مفصلي فيها، بل إنه يدلّ على تحوّلِ الشخصية الرئيسيةِ. فقد ظفر "الكسلاّن" بالغنى والجاه والعروس في نهاية الحكاية. وكان سبب ذلك كله أبا المظفر (من: ظفر بالشيء، فاز يفوز به). وهكذا، يكون "الكسلان" و"أبو المظفر" اسمين فيهما نعت انعكاسي لحامليهما، بل لأبي محمد الكسلان على وجه التحديد، الذي ظفر بكلِّ شيء في النهاية؛ فهو في الحقيقة المظفّر. وأما الجزء الأول من الاسم (أبو) فيبقى لصاحبه الأصلي الذي كان بمرتبة الأب "لأبي محمد"، فقد أتى له بما لم يأتِ به إنسان لآخرَ إلاّ والداً لولده.

الرحلة في حكاية أبي محمد الكسلان:

يتكرر السفر، وتتتالى الرحلات، التي قام بها بطل الحكاية موضوع الدراسة، "أبو محمد الكسلان". وهذه الرحلات ، وإن لم تبرز بقوة في ثنايا الأحداث، إلاّ أن المتلقي لا يحتاج إلى كبير عناء ليلحظها، وليلحظ انديا الأحداث عنها. والرحلة في ثنايا الحكاية تشكّل مرةً مصدر العقدة، وأخرى حلّها، كما سيتضح من عرض تلك الرحلات فيما بين السطور.

الرحلة الأولى: وهي رحلة الهروب، وتتلخص بفراره من بلدةِ عروسه وأبيها بعد أن خطفها القرد (المارد)، وهذا الفرار أو الارتحالُ "يتشكلُ باعتباره نقطة انفتاح لتوسيع الحكاية" (٤٧)

الرحلة الثانية: وهي رحلة "أبي محمد الكسلان" على ظهر العفريت إلى مدينة النحاس، حيث احتجز المارد عروسه. فإن كانت الرحلة الأولى هروبًا بسبب اختفاء العروس، فإن هذه الرحلة كانت من أجل العثور عليها وإرجاعها. ويُلاحظ هنا، أن "العجائبي" يحضرُ في النص السردي بشكلٍ متواترٍ ... فيجيء محركًا ومولّدًا للمتخيَّل، وتشكيلاً يطرزُ النسيج النصي" (٤٨)

الرحلة الثالثة: وهي رحلةٌ بحريةٌ، قام بها البطل أبو محمد عندما وقع عن ظهرِ العفريت في بحر الصين. ووقوعه هذا لم يكن إلاّ أولَ الخير وبداية طريق العودة. لقد كانت هذه الرحلة فاتحةَ تحولٍ في مسار الحكاية واتجاه الأحداث: إذ بدأت كلُّها تتجه إلى الانفراج. فقد عمل السفرُ في هذا النص على تمديد الحكاية وتوسيعها، ومن ثم تقبّلِ أحداثٍ وتطوراتٍ جديدة، أسفرت عن رحلة أخرى، وهي:

الرحلة الرابعة: إلى مدينة النحاس، بإرشادِ الفارس (أخي الحيةِ البيضاء).

وهـي آخـرُ الـرحلات، عـاد منهـا "أبـو محمـد الكسـلان" مظفرًا وقد فـاز بالمـالِ والعروس والقدرات العجيبة المتمثلة بالسيطرة على الجن والعفاريت.

وبعد،

فإن هذا البحث ليس إلا فيضًا من غيض ممّا يمكن أن يُكتب عن "ألف ليلـة وليلة"، فحكاياتها عميقة الغور، واسعة الدلالـة، متشعبة الأهداف والثيمـات، مـا يجعلُ عمليـة سـبر أغوارهـا تصـطدمُ بكثيـر مـن تعقيـدات الأحـداث وصـراعها وتنوعها، وتشابك الثيمات وتعددها. ولكن، لا يمكن بحـالٍ أن تكون تلك الأمـور عقبة كأداء أمام من يحاول الدخول إلـى عـالم "الليـالي" العجيـب، إذا كانـت أداتـه لهذا الدخول: تقدير النص واحترامه كما هو، والصبر والقراءة المتأنية.

حاول هذا البحث أن يركز على أمور ثلاثـة فـي الحكايـة موضـوع الدراسـة فيه، وهي:

- أن الحكايات المستقلة – المؤطرة – التي تخللت الحكاية الإطار "الليالي"، لا يمكن أن تستقل بذاتها عنها، مهما بدت مستقلة بما ظهر لنا من سمات الاستقلالية فيها: فهناك روابطُ خفيةٌ ووشائجُ قويةٌ تربطها مع الحكاية (الإطار) لن تستعصي على الباحث الجاد والقارىء المتعمق أن يصل إليها.
- كلُّ عملٍ حكائي يحتوي على مفاتيح حاسمةٍ فيه، (أو ثيمات) تعمل على فك الغامض وكشف الخفي. وهذه المفاتيح تكون عونًا لمستخدمها إذا عرف سرَ استخدامها وأحسن تأويل ما يفتح (من أبواب الدلالات الخفية)
- حكايات ألف ليلة وليلة، ومنها حكاية أبي محمد الكسلان، لا تنسلخ عن البيئة العربية، والخلفية الدينية الإسلامية، فهما تشكلان النسيج الداخلي لها، على الرغم مما بها من العجائبية والغرائبية، وهذا يظهر في عدد من المواقف في هذه الحكاية.

الهوامش والمراجع

(١) فريال جبوري، البنية والدلالة في الف وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد٤، ١٩٤٤، ص:٨٧.

(٢) نفسه ص:٨٧.

(٣) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٩، ص: ١٢١.

(٤) مي أحمد يوسف، الحكائية ودلالة السرد في كتاب سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي، حكاية سابور بن هرمز وقيصر الروم، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٢١، (الملحق)، ١٩٩٩، ص: ٨٧٦. وانظر، ص: ١٠٥ من هذا الكتاب.

(٥) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة ٢٤٠ المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص: ١٨٧.

(٦) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص:١١١.

(٧) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ط١، ص: ١٠٥.

(٨) تقوم الشخصية الرئيسية بسرد الحكاية، بالارتداد إلى الزمن الماضي، حيث يتحدث لمتلقيه عما وقع له في وقت ما في ذلك الزمن.

(٩) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص:١١٣.

(١٠) في المقطع الرابع، من مقاطع الحكاية.

(١١) منى يونس، حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمار: حكاية أسطورية حديثة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٤، ص: ١١٩.

(١٢) انظر محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧، ص:٣٨.
فالخاصة التي تميز المؤلفات من نوع "ألف ليلة وليلة"، هي: "أن نصها يبدو مؤلفاً من مقاطع غير كبيرة، كلّ مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة".
شيدفار، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية (ضمن مجموعة مقالات)، بحوث سوفييتة جديدة في الأدب العربي، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦، ص:٩٧.

(١٣) فريال جبوري، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص:٨٤.

(١٤) نفسه، ص:٨٥.

(١٥) "فليس من شك في أن القصة سلم من المستويات، ذلك ان فهم القصة ليس فقط متابعة تطور الحكاية، وإنما هو التنبيه إلى ما فيها من طوابق وتحويل الروابط الأفقية للخيط إلى محور ضمني عمودي". محمد القاضي، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص:٣٦.

(١٦) ثناء أنس الوجود، رمز الأفاعي في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٦، ص: ١٢٠.

(١٧) ﴿كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾(سورة إبراهيم، آية ١)

(١٨) ثناء انس الوجود، رمز الأفاعي في التراث العربي، مرجع سابق، ص: ١٠٩.

(١٩) قصص الحيّات لا تعتم تتردد في حكايات ألف ليلة وليلة، مثال ذلك: حكاية حمّال بغداد والبنات الثلاث، الليلة الثامنة عشرة.

(٢٠) سنلاحظ من هذا المقطع فصاعدًا تكرار اللون الأبيض، ولقد وضحنا ثيمة هذا اللون في الصفحة السابقة. وعلى كلِّ حال "فإن التركيز على لون واحد مثال جلي للاقتصاد النصي".انظر: فريال جبوري غزول، البنية والدلالة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص:٨٤.

(٢١) ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مكتبة المثنى، بغداد ١٢٥٢، ط١، الليلة الخامسة عشرة، جزء ١، ص:٤٢.

(٢٢) " إن تعرض فعل الخروج إلى ما يعيق وصوله إلى غايته هو بمثابة الضرورة لاستمرار فعل السرد الحكائي، أو قل: إن السرد يستمر كضرورة للتغلب على ما يعيق فعل الخروج ويحول دون تحقيق غايته. في هذا المجال، تتحرك الشخصية الرئيسية وتمارس فعلها كمعاناة أو تجربة تكتسب بها صفة البطولة". يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ط١، ص:٣١-٣٢.

(٢٣) يتفق الحدث المحظور في الحكايتين بالخصائص التالية:

- الهاتف يُثني الشخصية عن ذكر الله.
- الشخصية تذكر الله اسم الله جريانًا على دأبها في ذكر اسمه سبحانه.
- تتعرض الشخصية لخطر الغرق (عقاباً لها على انتهاك المحظور).

انظر: عبد الملك مرتاض، الف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص:٣٢.

(٢٤) انظر ص:١٧ من هذه الدراسة، ضمن ما ورد تحت عنوان: شخصيات الحكاية الأخرى.

(٢٥) حتى إنه يمكن للدارس أن يستخلص منها ما يُسمى "بأدب البحر"، وبخاصة حكايات السندباد البحري.

(٢٦) أميمة بكر، المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٤. ١٤٧.

(٢٧) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، الليلة الرابعة بعد المائة، ج١، ص:٤٧٩.

(٢٨) أميمة بكر، المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٤.١٤٧

(٢٩) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، الليلة الرابعة بعد المائة، ج١، ٤٤.

(٣٠) ورد في القرآن الكريم مثل ذلك: الآية الكريمة: "فقلنا كونوا قردةً خاسئين" (البقرة، آية ٦٥)، وقوله تعالى: " كلما عتوا عن ما نُهوا عنه قلنا كونوا قردة خاسئين" (الأعراف، آية ١٦٦)

(٣١) محسن جاسم الموسوي، ليس بالحكي وحده تشتغل شهرزاد، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد٤، ١٩٩٤، ص: ١٤٧،

(٣٢) "الطلسم نوع من النقش الذي لا يشتمل إلا على (لغة) خصة تماماً لا يُعنى بها غير صاحبها، وهي بالتالي واحدة (من اللغات) الخاصة الكثيرة التي تشغل في ألف ليلة وليلة، على أنها من آلات الحكي." محسن جاسم موسوي، صيغ الكلام واوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد١، جزء ٢، ص:٢٦.

(٣٣) محمد بدوي، الراعي والحملان، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد١، ١٩٩٤، ص: ١٦٧.

(٣٤) نفسه، ص: ١٦٧.

(٣٥) انظر ص: ١٣.

(٣٦) محسن جاسم الموسوي، صيغ الكلام وأوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: ٣٢.

(٣٧) محمد عبد الرحمن يونس، الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة، مجلة إبداع ونقد، عدد يونيه، ١٩٩٢، ص: ١٠٣.

(٣٨) سوسن ناجي رضوان، المسكوت عنه في خطاب شهرزاد، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد١، ١٩٩٤، ص: ٣٠٤-٣٨٩.

(٣٩) محمد عبد الرحمن يونس، الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة، مجلة إبداع ونقد، مرجع سابق، ص:١٠٣.

(٤٠) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، الليلة الرابعة بعد المائة، ج١، ٤٤.

(٤١) محمد بدوي، الراعي والحملان، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: ١٤١.

(٤٢) انظر ص: ٢٣٢.

(٤٣) يبدو أن هذا الأمر يقوم مثالاً على تداخل الثقافات، "ويبدو أنه اعتقاد يعود إلى بقايا عبادةٍ قديمة ترى في رمز الشر إلهاً يُعبد، وفي هذه العبادات اتخذ إبليس صورة إله الشر الذي يقتسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، في عصور تالية، خفضت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص". انظر: سيد القمني، قراءة سريعة في موضوعية الإله النقيض، ضمن كتاب الأسطورة والتراث، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢، ص: ٣١، وما بعدها. وانظر: محمد بدوي، الراعي والحملان، مجلة فصول، مرجع سابق، ص: ١٥٦.

(٤٤) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، الليلة الرابعة بعد المائة، ج١، ٤٧٩.

(٤٥) فريال جبوري، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص:٨٥.

(٤٦) نفسه، ص: ٨٦.

(٤٧) شعيب حليفي، ثيمة السفر في النص السردي القديم، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٣، ١٩٩٤، ص: ٢٥٢.

(٤٨) نفسه ص: ٢٥١.

الخاتمة

تنوعت أشكال السرد العربي القديم، وتنوعت طرق تناوله، التي لا يُشك في أنها تكشف عن مرونة السرديات القديمة وانفتاحها المطواع أمام الدراسات الحديثة، مما ساعد على كشف ما في هذه الأنواع السردية من ثراء ثقافي ومعلوماتي يأخذنا إلى التعرف على المستور في ثناياها، واستجلاء ما فيها من مضامين تاريخية وعقائدية، وسلوكية، وثقافية أيضًا عند ناس تلك العصور.

لقد تنوع تناول بعض الأنواع السردية التراثية في هذا الكتاب، بتنوع أشكالها: فتناولُ الحكاية التاريخية اختلف عن تناول الشعبية، وتناول الحكاية الخرافية العجائبية اختلف عن تناول المنام، فقد وُضع كل نوع سردي في سياقه الذي ينتمي إليه، حتى تسهل دراسته ويسهل كشف المستور فيه.

نقول: إن هذا الكتاب الذي بين أيدينا (جماليات السرديات التراثية)، بما ورد فيه من دراسات تطبيقية متنوعة الاتجاهات ، بتنوع الحكايات فيها، ليس إلا قطرة من بحر الدراسات المهتمة بالسرد العربي القديم. ومع كل ما نراه من اهتمام بهذا التراث الضخم، والغني بمادته الحكائية، إلا أنه لا يزال بحاجة إلى كثير من الجهد المخلص، والدراسات الجادة، التي تعين على استجلاء ما في هذا التراث من ثروات ثقافية وكنوز معرفية لم تُكتشف بعد.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

(١) القرآن الكريم.
(٢) ابن أبي عون، إبراهيم ، الأجوبة المسكتة، تحقيق: مي أحمد يوسف، دار عين، القاهرة، ١٩٩٦.
(٣) ألف ليلة وليلة، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، مكتبة المثنى، ط١، بغداد ١٢٥٢ه،
(٤) الأنطاكي، داود ، تزيين الأسواق في أخبار العشاق ، دار حمد ومحيو ، ط١، بيروت ، ١٩٧٢،
(٥) التنوخي ، القاضي المحسن ، الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشالجي،دار صادر، بيروت، ١٩٧٨.
(٦) التنوخي، القاضي المحسّن، نشوار المحاضرة ، تحقيق عبود الشالجي، ط٢ دار صادر، بيروت، لبنان: ١٩٩٥ ، ٢٧٢/٨
(٧) الجاحظ، التاج في أخلاق الملوك، تحقيق فوزي العطوي، بيروت، ١٩٧٠
(٨) ابن حجة الحموي، ثمرات الأوراق في المحاضرات، ت . أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١،
(٩) الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي، جمع الجواهر في الملح والنوادر، القاهرة، ١٩٥٣.
(١٠) ابن حنبل، مسند الإمام أحمد، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٤هـ ، ١٩٩٣.
(١١) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق، عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٠.
(١٢) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، بيروت، ١٩٨٩.
(١٣) ابن الخطيب، تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة وتحقيق مصطفى عبد القادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، ط ١ دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٧٧.
(١٤) ابن خلكان، وفيات الأعيان، مطبوعات دار المأمون، القاهرة.
ابن خلكان، وفيات الإعيان، تحقيق إحسان عباس، ط١ دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.
(١٥) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ١٩٧٨.
(١٦) الدميري، أحمد بن موسى: كتاب حياة الحيوان الكبرى، القاهرة، ١٨٩١.
(١٧) الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء،تحقيق صالح السمر، ط١١.
(١٨) ابن ربن الطبري، فردوس الحكمة،، برلين ١٩٢٨.
(١٩) ابن السراج، جعفر، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، د.ت.
(٢٠) سوفوكليس، الملك أوديب، ترجمة حرب محمد شاهين، نشر المترجم، دمشق، ١٩٩٤.
(٢١) ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى، ، تحقيق نصرت عبد الرحمن.
(٢٢) ابن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، راجعه ونقحه يوسف الشيخ محمد، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، ٢٠٠٥.
(٢٣) الصابي، الوزراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٨.
(٢٤) الطبري، أخبار الرسل والملوك، المطبعة الحسينية بمصر.

(٢٥) ابـن الطقطقـى، الفخـري فـي الآداب السـلطانية،مراجعة علـى الجـارم وآخـر، ط٢، مطبعـة المعارف بمصر، ١٩٣٨

(٢٦) ابن ظفر الصقلي، سلوان المطاع في عدوان الأتباع، تحقيق أحمد محمد دعج، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٥٥.

(٢٧) الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ط٣، دار المشرق، بيروت ١٩٧٣.

(٢٨) أبو الفرج الإصفهاني ، الأغاني ، طبعة دار الكتب ، القاهرة، د. ت.

(٢٩) أبو الفرج الإصفهاني،الإماء الشواعر، تحقيق نوري حمودي القيسي وآخر، ط١، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨١،

(٣٠) ابن كثير، البداية والنهاية، ط٣، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٨.

(٣١) المبرد، محمد بن يزيد الأزدي: الكامل في اللغة والأدب، القاهرة، د.ت.

(٣٢) المتنبي، أبوالطيب أحمد بن الحسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمّى: بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت.

(٣٣) مسكويه، تجارب الأمم ط١١، باعتناء دي غويه، نشر مكتبة المثنى ببغداد عن نسخة مصورة عن طبعة ليدن، ١٨٧١.

(٣٤) ابن المقفع، آثار ابن المقفع،رسالة الصحابة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

(٣٥) ابن منبه ، وهب ، التيجان في ملوك حمير ، ط١، حيدرآباد ١٣٧٤ هجرية.

(٣٦) الوشّاء، الموشى أو الظرف والظرفاء ، تحقيق كمال مصطفى ، طبع الخانجي ، ط٢ القاهرة.

(٣٧) ياقوت الحموي، معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون، القاهرة، د.ت.

ثانياً: المراجع العربية:

(١) إبراهيم، زكريا، سيكولوجية الفكاهة، القاهرة، د.ت.

(٢) إبراهيم، عبد الحميد، قصص العشاق النثرية في العصر الأموي، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٧.

(٣) إبراهيم، عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١ المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢،.

(٤) إبراهيم، نبيلة، الحكاية الشعبية، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

(٥) إبراهيم، نبيلة، فن القص بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

(٦) أحمد، محمد فتوح، شعر المتنبي، قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

(٧) امبرت، انريك اندرسون، مناهج النقد الأدبي، ترجمة طاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر،

(٨) أنس الوجود، ثناء، رمز الأفاعي في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٦.

(٩) بروب، فلاديمير، فورمولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي بجدة، ٥٦، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ط١.

(١٠) بيرجسون، هنري، الضحك، ترجمة علي مقلد، بيروت، ١٩٨٣ .

(١١) التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، مكتبة غريّب، القاهرة، ١٩٨١.

(١٢) تودوروف ، تزفيتان ، مدخل إلى الأدب العجائبي، ط١،ترجمة أبي بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم، كتاب النادي الأدبي الثقافي ٥٦، جدة، ١٩٨٦.
(١٣) تودوروف، تزفيتان ، مفاهيم سردية، ط١ منشورات الاختلاف، سلسلة اللغة الأخرى، المغرب، ٢٠٠٥.
(١٤) الجابري،محمد عابد، بنية الفعل العربي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦.
(١٥) الجادر، محمد عبد الله، أوس بن حجر ورواته الجاهليون، دار الرسالة للطباعة، بغداد،
(١٦) جبور ، عبد النور، الجواري،سلسلة اقرأ٦٠، دار المعارف، مصر، ١٩٤٧.
(١٧) الحوفي ،أحمد محمد، الفكاهة في الأدب، القاهرة، ١٩٥٦،
(١٨) خورشيد ، فاروق، في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.
(١٩) درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه، ترجمة د. إبراهيم الشوس، بيروت، ١٩٦١.
(٢٠) دوجلاس، فدوى مالطي، بناء النص التراثي، القاهرة، ١٩٨٥.
(٢١) أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
(٢٢) رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.
(٢٣) رفاعي ، أحمد فريد ، عصر المأمون، دار الكتب المصرية، ط٣، القاهرة، ١٩٢٨.
(٢٤) روبرت، هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤.
(٢٥) الزهراني، ضيف الله يحيى، الوزير العباسي علي بن عيسى بن داود بن الجراح، إصلاحاته الاقتصادية والإدارية، سلسلة بحوث الدراسات الإسلامية رقم ٢٧، مكة المكرمة، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
(٢٦) زيعور، علي، تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة، ط١، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٠.
(٢٧) الزين ، محمد شوقي ، الفينومينولوجيا والتأويل، مجلة فكر ونقد، ابريل، ٢٠٠٠.
(٢٨) سادان ،يوسف: الأدب العربي ونوادر الثقلاء، تل أبيب وعكا، ١٩٨٣.
(٢٩) سعد ،يوسف ميخائيل ، أحلام اليقظة، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٠.
(٣٠) سليمان ، نبيل ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، .
(٣١) سليمان ،موسى ، الأدب القصصي عند العرب، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٣.
(٣٢) شلبي ، أحمد ، موسوعة التاريخ الإسلامي، ج٣، العصر العباسي الأول، مكتبة النهضة المصرية، ط١،القاهرة، ١٩٩٦.
(٣٣) شولتز ،روبرت، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، بيروت، ١٩٩٤،
(٣٤) شيدفار، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية (ضمن مجموعة مقالات)، بحوث سوفييتة جديدة في الأدب العربي، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦.
(٣٥) شيلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية وعلم اللغة النصي، ترجمة د. محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٧.
(٣٦) شيمل ، أنا ماري ، أحلام الخليفة،الأحلام وتعبيرها في الثقافة الإسلامية، ترجمة حسام الدين بدر وآخرين، منشورات الجمل، ط١،برلين، ٢٠٠٥ .

(٣٧) الصكر ، حاتم ، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر إجراء... ومنهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

(٣٨) الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

(٣٩) عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ١٩٨١.

(٤٠) عبد الله ، محمد حسن ، الحب في التراث، عالم المعرفة،، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٨٣

(٤١) العطري ، عبد الغني ، أدبنا الضاحك، بيروت، ١٩٧٠.

(٤٢) العقاد ،عباس محمود ، جحا الضاحك والمضحك"، القاهرة، د.ت .

(٤٣) علي الخليلي، النكتة العربية، منشورات عكا، ١٩٨٢.

(٤٤) العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

(٤٥) الغذامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الثقافي، جدة، رقم ٧٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

(٤٦) فريحة ،أنيس ، الفكاهة عند العرب، بيروت، ١٩٦٢.

(٤٧) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، ط١، بيروت، ١٩٩٦.

(٤٨) فون دير لاين، فريدريش ، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥.

(٤٩) القاضي، محمد، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧،

(٥٠) الكعبي، ضياء، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.

(٥١) كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة للنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢.

(٥٢) كيليطو، عبد الفتاح، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٨.

(٥٣) كيليطو، عبد الفتاح، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب.

(٥٤) كيليطو، عبد الفتاح ، المقامات: السرد والأنساق الثقافية،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط٢،الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١.

(٥٥) لبيب، طاهر، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١.

(٥٦) لحمداني، حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط١،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر للتوزيع، بيروت،١٩٩٣.

(٥٧) مرتاض ، عبد الملك ، ألف ليلة وليلة ، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .

(٥٨) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد ٢٤٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١ ،الكويت، ١٩٩٨ ،

(٥٩) المسدي، عبد السلام: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس ١٩٨١.

(٦٠) موسى، سليمان ، الأدب القصصي عند العرب، بيروت ، ١٩٦٠،

(٦١) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

(٦٢) ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥.

(٦٣) ناصف ،مصطفى ، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م،

(٦٤) نيوتن ك.م. نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي الكاعوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١،جمهورية مصر العربية، ١٩٩٦.

(٦٥) هلال ،محمد غنيمي ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦.

(٦٦) هولرويد ، ستيوارت ، عوالم الحلم، ترجمة ريما العيسى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩٢.

(٦٧) الوسلاتي، البشير، القص في أخبار الفرج بعد الشدة، للقاضي التنوخي، حوليات الجامعة التونسية ، عدد ٤١ ، سنة ١٩٩٧ .

(٦٨) يقطين ،سعيد ، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

(1) Gerhard,Mia,The Art of Story TelLing, A literary Study of Thousand and one night.Leiden Brill 1963, p. 34

(2) Giffen, Lois Anita, Theory Of Profane Love Among The Arabs: The Development Of The Genre , New York / New York University University Of London Press LTD . 1971

(3) Heinz Grothe, Anekdote,Stuttgart,1911,

(4) Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms, New York, 1971.

(5) Kayser,W. Das Sprachliche Kunstwerk, Muenchen, 1971.

(6) Sigmond Frued, Jokes and their Relation to the unconcious, New York, 1960.

المقـــالات

أولاً: المقالات العربية:

(١) أيوب، عبد الرحمن، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية مثال: سيرة بني هلال، عالم الفكر، مجلد ١٧، العدد ١،

(٢) بدوي، محمد، الراعي والحملان، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد١، ١٩٩٤.

(٣) بكر، أميمة، المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٤.. ١٤٧.

(٤) البنا، حسن، بول ريكور في النقد الأدبي، أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧، ص ١٨١.

(٥) توفيق ،سعيد ، الهيرميوطيقا والفن عند جادامر، جماليات التلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧، ص ١٥٣.

(٦) جبوري، فريال، البنية والدلالة في ألف وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد٤، ١٩٩٤

(٧) جبوري، فريال، شعرية الخبر، مجلة فصول، مج ١٦، ع١، ١٩٩٧ .

(٨) حليفي، شعيب، ثيمة السفر في النص السردي القديم، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٣، ١٩٩٤،

(٩) دهري، آمنة، النص، القراءة، التأويل .. من التصور إلى الإنجاز، أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، القاهرة، ديسمبر ٢٠٠٣، ص ١٩.

(١٠) رشيد، أمينة، سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة فصول، مجلد ١، عدد ٦٧، ٢٠٠٥،
ص ص ١٥٥.

(١١) أبو زيد ،نصر ، الرؤيا في النص السردي العربي حافز سردي أم وحدة دلالية؟، مجلة فصول، جزء ١٣، عدد ٣، ١٩٩٤.

(١٢) أبوزيد ،نصر حامد ، الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، مجلد ١، عدد ٣، ١٩٨٣

(١٣) ستتكيفتش، سوزان: القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد ٦٠، ١٩٨٥.

(١٤) عبد الله ،محمد حسن ، كتاب الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، دراسة فنية تحليلية، عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٨٣.

(١٥) المنصوري ، جريدي ، الأحلام والتفكير الرمزي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ربيع الآخر ١٤٢٣هـ، ع١١، يونيو ٢٠٠٢.

(١٦) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٢.

(١٧) المومني، قاسم: نص القراءة، مجلة علامات، الجزء الحادي والعشرون، المجلد السادس، سبتمبر ١٩٩٦.

(١٨) الموسوي ،محسن جاسم ، صيغ الكلام وأوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول،المجلد ١٣، العدد١،جزء ٢.

(١٩) الموسوي محسن جاسم ، ليس بالحكي وحده تشتغل شهرزاد، مجلة فصول، المجلد ١٢، العدد٤، ١٩٩٤، ص: ١٤٧،

(٢٠) النجم، وديعة طه ، الفكاهة في الأدب العباسي، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، ١٩٨٢،
(٢١) الوسلاتي، بشير ، القص في أخبار الفرج بعد الشدة للقاضي التنوخي، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٤١، ١٩٩٧.
(٢٢) يوسف، مي أحمد ، الحكائية ودلالة السرد في كتاب سلوان المطاع في عوان الأتباع لابن ظفر الصقلي، حكاية سابور بن هرمز وقيصر الروم، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، المجلد ٢١، (الملحق)، ١٩٩٩
(٢٣) يوسف مي أحمد ، ملامح الفكر السياسي عند ابن المقفع من خلال آثاره، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٣٠، العدد ١، سنة ٢٠٠٣.
(٢٤) يوسف ، مي أحمد ، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، للقاضي التنوخي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ١٧، العدد٢، ١٩٩٩.
(٢٥) يونس ، منى ، حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمار: حكاية أسطورية حديثة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ١، ١٩٩٤.

ثانياً: المقالات الأجنبية:

(1) Abd al-Magued, Abd alAzeez, Survey of The terms used in: Arabic for Narrative and story, In: The Islamic Quarterly. I, (1951),2

(2) Charl Pellat, Seriousness and Humor in Early Islam, in: Islamic Studies, II,3 1963

(3) Gustav Richter , Zur Enshtehungsgeschichte der arabischen Qasida , Zeitschrift der deutschen morgenlaendischen Gessellschaft , 92 , 1938

(4) Franz Rosentahl ,Humour in Early Islam, Leiden, 1956.

(5) Harmut Fandrich, Compromising The Calif, in: Journal of Arabic Literature, vol. 8, Pauly, J, Die Anekdote im werke Ibn Khallikan, in: Asian and African Studies,

(6) Sadan, Yusuf, Kings and craftsmen, in: Studia Islamica, LV

الخاتمة

كانت تلك محاولة لدراسة الرؤى والمنامات في كتابَيْ القاضي المحسّن التنوخي: نشوار المحاضرة، والفرج بعد الشدة من منظور ثقافي. ولقد كنت لاحظت كثرةً في عدد النصوص المنامية في هذين الكتابين، وخلصت إلى أن مصنِّفهما لم يأت بها عبثًا، أو دون قصد، ومع أنه لم يفصح عن هدفه من وراء ذلك ، إلا أن القارىء الممحص يستطيع، بقراءة متأنية تحكمها المرجعيات الثقافية، أن يكشف عما لم يكشف عنه المؤلف القاضي والفقيه، المعروف بدقة تفكيره، وشمولية معرفته، ومنطقه المعتزلي، عدا عن حرصه على تسجيل أخبار مجتمعه، ومجتمع من سبقوه في الدولة العباسية، من هنا تبلورت لدي فكرة دراسة هذه المرويات، ورأيت أن أهميتها لا تقل بحال عن أهمية الأخبار الأخرى التي حرص التنوخي على سوقها في كتابيه.

اختُزل إرثٌ لا بأسَ به من الثقافة الشعبية لناس ذلك الزمان في رؤاهم ومناماتهم، وتعددت مضامينها، فمن دينية، إلى سياسية، إلى اجتماعية، متداخلة، وهذا التداخل جعل من تلك المضامين علامات ساطعة، تعين على تبين ثقافة تلك الفترة، ومعتقداتها الشعبية، علاوة على التعرف على الوجه الآخر لشخصيات اعتبارية، كانت في بؤرة هذه المنامات؛ فرأيناها في أطر غير تلك التي عرفناهم بها من خلال كتب التاريخ.

لقد توصل البحث إلى أمور، نوجزها فيما سيأتي:

- المرويات المنامية لها من الأهمية الثقافية ما لغيرها من الموروث الحكائي القديم، وبقراءة هذه المرويات قراءة ثقافية نستطيع أن نتعرف على أنماط من التفكير، لم نعد نألفها، وأنواع من البشر عز وجودهم في أيامنا هذه.
- ودراسة هذه المرويات دراسة نفسية تعين على فهم بعض الأخبار، التي بدت في بعض معطياتها مستحيلة الحدوث، أو طغت عليها الغرائبية، وبدراستها من منظور نفسي يعين على استجلاء أسباب رواية مثلها في كتب التراث. ولقد رأينا أن بعض المرويات، ذات السمات الغرائبية، مرتبطة بالمعتقد المذهبي عند كثير من الناس عبر العصور.
- يضاف إلى ذلك أن الدراسة النفسية لبعض الرؤى والمنامات تساعد على تصنيف بعض هذه المرويات، التي يُظن أنها غير منامية، ناميةً، إذا

نُظر إليها من زاوية أحلام اليقظة، ومن ثم كشف المرجعية الثقافية التي أفرزت مثل هذه المرويات.

- كشفت بعض الرؤى والمنامات، التي دُرست هنا، وكانت المرأة الشخصية الفاعلة فيها، أن نظرة مجتمع العصر العباسي لها – أي للمرأة – كانت، وفي أحيان كثيرة، نظرة ريبة وشك، إذ غلب عليها الاتهام المتجدد لها بالفساد والانحراف.
- هناك أمر تجدر الإشارة إليه، فيما يتعلق بدور المحسن التنوخي في تخيره لمروياته في كتابيه، أن هذا المؤلف كان شديد الحرص على إيراد ما يلائم خطه الثقافي والعقائدي، ومع أنه كان يتوارى خلف هذه المرويات، إلا أنها كانت تشي بما كان يحاول إخفاءه من ميول ذات مسحة شيعية.
- معظم الرؤى والمنامات التي أوردها التنوخي في كتابيه، والتي ورد عدد منها هنا، رآها خلفاء أو وزراء أو أمراء ، وليس البسطاء من العامة، ، والتنوخي لم يأت بها عبثًا، فكل رؤيا منها تحمل في ثناياها دلالة ما: دينية، أوسياسية أو اجتماعية ، وضحناها في ثنايا البحث.

هناك رؤى ومنامات وردت في كتابي التنوخي، ولم ترد في هذه الدراسة، لكنها لا تِقلّ أهمية عما أوردناه هنا، خاصة أن شخصياتها الفاعلة تتحرك فيها بحرية، وتحقق لنفسها من الأماني ما لا يمكن تحقيقه في اليقظة، فيغدو صحيحًا ما قاله علماء النفس ودارسو الأحلام، من أن المنامات عالم آخر فيه كل مقومات الواقع، ولكن في المخيلة.